عالم الفكر

المجلد التاسع - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٧٩

الرمز
الاسطورة
الشعائر

شكسبير الحاضر أبدا

ڤرجينيا وليناردو ولف

دراسات نسائية

الموسيقى والأوبرا

لغة الدراما الحديثة

تعتذر ادارة المجلة عن الخطأ الذى وقع فى العدد الثالث المجلد التاسع « اكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ٧٨ » حيث وضعت الصور الخاصة بمقال الاستاذ الدكتور عبد المحسن صالح عن « تكنولوجيا بيولوجية فى الكائنات الحية » ضمن مقال الاستاذ الدكتور محمود احمد الشربينى عن « التكنولوجيا بين الخبرة والعلم » والعكس بالعكس . ونأسف لذلك .



عالم الفكر

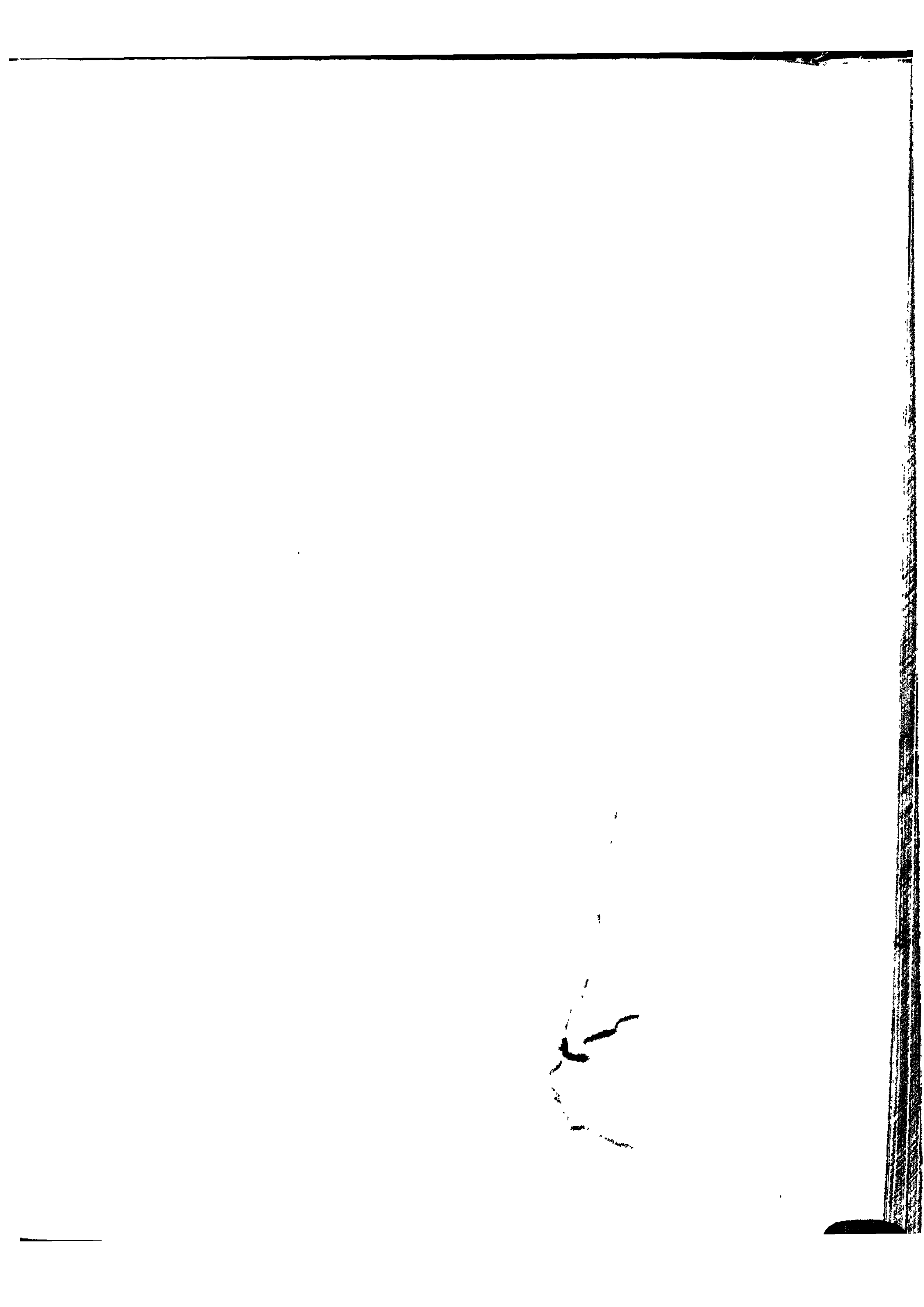
رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الاعلام فى الكويت * يناير - فبراير - مارس ١٩٧٩
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية - وزارة الاعلام - الكويت : ص.ب ١٩٣

المحتويات

مع الكتب

التمهيد	بقلم مستشار التحرير	٣
صانعو الحياة	الدكتور عبد المحسن صالح	١٣
شكسبير الحاضر أبدا	الدكتور عبد الواحد لؤلؤة	٤١
لغة الدراما الحديثة	الاستاذ فؤاد دواره	٦٣
الفنون العظماء	الدكتورة سمحة الخولى	٧٧
الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة	الدكتورة آمال مختار	٩٧
دراسات حديثة عن الأوبرا	الدكتورة نادية عوض	١٤٧
الرمز والاسطورة فى المجتمعات البدائية	الاستاذ صفوت كمال	١٨١
فرجينيا وليونارد وولف	الدكتور طه محمود	٢٢٥
دراسات نسائية	السيدة فتحية محمد ابراهيم	٢٥٧



٨٧١

مع الكتب



تمهيد

قال الحكيم المصرى القديم خمينى دواوف فى احد تعاليمه : « ليتنى استطيع أن اجعلك تحب الكتب اكثر مما تحب امك ، وليت فى استطاعتى ان ابرز لك ما فى الكتب من روعة وجمال . فالكتابة أشرف مهنة فى الوجود » ... وربما كانت هذه العظة هى اول ما سجل فى تاريخ البشرية عن الحث على حب الكتب والتشجيع على القراءة وابراز أهمية الكتب والدور الذى تلعبه فى حياة الافراد والمجتمعات ، واعتبار القراءة احد المظاهر الحضارية الراقية التى تميز الانسان المتحضر الراقى عن غيره من البشر ، بل وربما كانت هذه من أهم الملاحظات التي سجلها تاريخ البشرية عن سمو مهنة الكتابة وشرفها ، والمكانة الرفيعة التى يحتلها الكاتب ــ او التي يجب أن يحتلها ــ فى المجتمع ، بحيث ترك المصريون تمثالا من اروع تماثيلهم وأصدقها تعبيرا وهو تمثال « الكاتب المصرى » الشهير ... كذلك ربما كانت هذه العظة تعبر بطريقتها الخاصة عن مدى حرص المصريين القدماء ، بعد أن انتقلوا من النقش على الحجر الى الكتابة على

أوراق البردى ـ على المحافظة على تلك اللفائف أو « الكتب » من الحشرات والآفات ، وبذلك امكنهم أن يحفظوا للعالم جانبا من الفكر الانساني وبعض التراث القديم ... واذا كان المصريون القدماء قد سبقوا غيرهم من الشعوب فى ادراكهم لأهمية الكتاب والكتابة ، او على الأقل شاركوا غيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العريقة فى الشرق الادنى القديم فى هذه النظرة الرفيعة التى تعتبر الكتاب أحد رموز التقدم والرقى ، فقد وجدت هذه النظرة ذاتها تعبيراً دقيقا لها فى الأديان القديمة التى حفظت تعاليمها فى شكل (كتب) تداولتها الأجيال عبر القرون ، ولا تزال هذه التعاليم التي جاءت بها أديان الشرق الأقصى القديم على لسان حكمائها وفلاسفتها وانبيائها تعتبر صورة حية للسمو الروحي والنضج الفكرى ، ولا تزال تؤثر فى سلوك الناس وقيمهم ونظرتهم الى الحياة ، وترسم لهم علاقاتهم مع غيرهم من الناس ، بل وتحدد لهم بشكل واضح صورة الانسان ومكانته فى الكون والمصير الذى سوف يؤول اليه فى آخر الأمر . بيد أن أعظم تشريف للكتاب وللقراء ، هو ذلك الذى يتمثل فيما أضفاه الاسلام عليهما حين بدأت الرسالة الاسلامية بالكلمة الكريمة (اقرأ) وكان القرآن هو المعجزة الكبرى لذلك الدين الحنيف وكل هذا ان دل على شيء فانما يدل على مدى الاهمية التى توليها الانسانية فى عصورها المختلفة المعروفة الى الكتب باعتبارها خير وسيلة وأفضل اداة لحفظ فكرها وتراثها وتعاليمها ، ونقل هذا كله الى الاجيال التالية . فالكتب ، أيا ما يكون شكلها او صورتها ومحتواها هى أداة توصيل واتصال ، كما أن القراءة هى اداة معرفة وثقافة ، الى جانب كونها مصدر لذة عقلية على درجة عالية جدا من السمو والرفعة .

من هنا كنا نجد أن الكثيرين من علماء الانثربولوجيا بالذات يذهبون الى اعتبار اختراع الكتابة بمثابة (الاعلان الرسمى ، لانتهاء عصور ماقبل التاريخ وبداية ظهور الحضارة الانسانية بالمعنى المفهوم من الكلمة . وبعد ان كان الانسان يعرف من الكتابات الانثربولوجية بأنه « الحيوان الوحيد المتكلم » أو « الناطق » اصبح يعرف بأنه « الحيوان الوحيد الكاتب القارىء » ... فكان المسألة ليست مجرد « اختراع » للكتابة بقدر ماهى مسألة (استخدام) هذه الكتابة ، والمجالات التي تستخدم فيها ... لقد كانت الكتابة تستخدم فى أول الأمر فى مجالات محددة ضيقة تتعلق فى الاغلب بأمور السحر والعمليات الخاصة بتحديد المواقيت والحساب الفلكى مثل التوقيت القمرى والتغيرات الموسمية او الفصلية ، كما استخدمت فى تسجيل التعاليم والمراسيم والطقوس الدينية . وهذا معناه أن استخدامها كان قاصرا على مجالات محددة بالذات وعلى اشخاص معينين ، ولذا كانت تعتبر احدى علامات التمييز والتشريف . الا ان نطاق استخدام الكتابة لم يلبث ان امتد واتسع وتنوع ، بحيث شمل جميع جوانب النشاط البشرى والمعرفة الانسانية .

ولقد كان الانسان دائماً شديد الحرص على أن يسجل كل ما يمر به من احداث وافكار ، وأن ينقلها بشكل أو بآخر الى الاجيال التالية .. فالانسان ـ مرة اخرى ـ هو الحيوان الوحيد

الذى له تراث وفكر يعتز بهما ويعمل على حفظهماونقلهما للآخرين . وقد سهلت الكتابة له ذلك بغير شك . ولقد ظهرت كتب كثيرة افلحت فى ان تفتح آفاقا عريضة من المعرفة امام الانسان ، وان تغير وجه التاريخ تماما ، وتحول ـ الى حد ماكبير ـ مسار الانسانية ، وكانت ولا تزال تثير الكثير جدا من الجدل والنقاش ، وتدفع الى مزيد من التفكير العميق ، وبذلك اضافت اضافات هائلة الى الثروة الانسانية فى مجالات الفكر والعلم والفلسفة والادب والدين وغيرها ... وعلى الرغم من مرور عشرات القرون على ظهور قوانين مانو او اليوبانيشاد أو الأعمال والايام او تاريخ هيرودوت أو أعمال أفلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة اليونان فلا تزال هذه الكتب تمد الانسان بذخيرة روحية هائلة وتكشف عن عظمة التراث الانسانى وتساعد على سمو الفكر . ومع ذلك ، أو ربما من أجل ذلك ، كان هناك دائما من الناس من كان ينوء بحمل هذا التراث الانسانى الضخم المتراكم ، ويحاول ان (يتخلص) منه ومما يلقيه عليه من أعباء ويفرضه من قيود وما يحدده من قيم ومن أنماط للسلوك ، وبذلك حاول هذا النفر من الناس القضاء على هذا التراث وتدميره . أى أنه فى الوقت الذى كانت الانسانية تعمل جاهدة خلال تاريخها الطويل للحفاظ على الكتب ونشرها وتداولها بطريقة تكشف عن مكانة الكتاب التى تكاد تصل الى حد التقديس ، كان هناك من يحاول ابادة الكتب والقضاء عليها وبالتالي القضاء على احد مقومات الحياة الانسانية الاساسية . ويسجل لنا التاريخ كثيرا من الأمثلة على ذلك ... حدث ذلك مثلا أيام الامبراطور الصينى شي هوانج تى Shih Huang-ti (٢٥٩ ــ ٢١٠ ق.م) الذى أمر باحراق كل الكتابات الصينية الكلاسيكية لكى يتخفف من عبء تقاليدها واحكامها الصارمة ، ويتحرر بالتالى من ربقة ذلك التراث القديم الثقيل .. وحدث ايضا ، وان تكن لأسباب مختلفة فى عصور أحدث كثيرا من ذلك واقرب الينا ، حين أحرق أعداء جان جاك روسو كتبه للقضاء على أفكاره وفلسفته الجريئة ، كما حدث لأسباب أخرى أيضا على يد هتلر الذى أحرق الكثير من الكتب المناهضة للتفكير النازى ، والتى تضم هجوما على نزعة السيطرة الجومانية ...

وثمة امثلة اخرى كثيرة سجلها التاريخ عن الاعتداء على هذا التراث الانسانى المتمثل فى الكتب والمكتبات ... لقد أحرق الميديون المكتبة الضخمة التى جمعها آشور بانيبال والتى يقال بأنها كانت تضم مائتى الف لوح . وبعد ذلك بقرون طويلة أحرقت مكتبة الاسكندرية الشهيرة التى يبدو أنها تعرضت للحريق أكثر من مرة اما بطريقة متعمدة أو عارضة وغير مقصودة . وفى ايام اكتشاف امريكا وغزوها واستعمارها دمرت معظم كتب المايا التى كانت تعتبر احد ملامح حضارتهم الراقية المتقدمة . وفى أيام حكم ادوارد السادس ملك انجلترا احرق رجال الملك مكتبت جامعة اكسفورد ، وهكذا ... وهذه كلها أحداث قد تثير الحزن والاسى أو الحنق والسخط نظرا لما تتضمنه من اعتداء على أحد مقدسات الانسان المتحضر الراقى ونعنى بها حرية الفكر والرأى وحرية التعبير عنهما ، ولكنها مع ذلك تدل فى حد ذاتها على الدور الخطير الذى

تلعبه الكتب في حياة الناس وتوجيه الرأي والرهبة من هذا الدور . فلولا ادراك خطورة الكتب وما تمثله لما اهتم نظام من النظم بالقضاء على الكتب التي تعبر عن آراء نظام آخر معارض .

هذه الحقيقة نجد لها تعبيرا ـ ولكن من زاوية اخرى وباسلوب آخر ولتحقيق هدف مختلف ـ في الثورة التي قد تندلع في بعض المجتمعات الخاضعة للاستعمار فتجد لها بعض التعبير في احراق الكتب التي تمثل آراء المستعمرين وثقافتهم وسياستهم وفلسفاتهم . وليس المقصود بطبيعة الحال هنا القضاء على هذه الثقافات والآراء والفلسفات، او حتى القضاء التام على الكتب التي تضم هذه الآراء والفلسفات بقدر ما هو تعبير رمزي عن السخط والتمرد والرفض . والأمر هنا أشبه شيء باحراق علم الدولة الاستعمارية أو الدولة المعادية . فكما يرمز العلم الى مكانة الدولة سياسيا او الى قوميـة بالذات كذلك يرمز الكتاب الى ما تمثله هذه الدولة من ثقافة ورأي وفكر . ومع ذلك ، وعلى الرغم من ان مثل هذا العمل انما هو مجرد عمل رمزي لن يؤدي بأي حال الى القضاء التام على ثقافة أو حضارة معينة ، ولن يمنع من انتشار الافكار التي تضمها هذه الكتب فان مجرد الاقدام على مثل هذا العمل ، رغم ما قد يبدو من وجود مبررات قوية له ، يثير دائما الاستهجان والاشمئزاز . وما سبق أن ذكرناه عن احراق أعداء جان جاك روسو لمجموعة من كتبه في احد الميادين العامة هو مثال طيب لذلك ، وان كان الاعتراض في هذه الحالة موجها الى كتابات فرد بعينه وليس الى الكتب الصادرة عن مجتمع معين أو دولة معينة . فاحراق كتب روسو لم يمنع اطلاقا من انتشار آرائه وذيوعها وبقائها حية حتى الآن . ولا تزال هذه الحادثة تقابل بالسخرية وتدفع اصحابها بالتعنت والتزمت وضيق الأفق . ولعل هذا الاستهجان والانكار وما يثيره تدمير الكتب والمكتبات من سخط هو السبب الذي يدفع بطوائف وفئات معينة من الكتاب الى محاولة الصاق جريمة احراق مكتبة الاسكندرية القديمة بالعرب والمسلمين أيام الفتح الاسلامي لمصر للنيل منهم . والغريب انه على الرغم مما ظهر من تفاهة هذه التهمة فانها تقرأ في كتاب حديث له أهميته في الانثربولوجيا الثقافية ، وهو كتاب Elbert W. Stewart: Evolving Life Styles الذي صدر منذ خمسة اعوام فقط ترديدا لتلك التهمة القديمة حيث يقول ان المسلمين احرقوا تلك المكتبة الضخمة لانهم اشفقوا على دينهم وعقيدتهم من التعرض لهجمات الآراء الحرة الكثيرة المعارضة التي كانت تضمها مجلدات تلك المكتبة .

ولن ندخل هنا في تفاصيل هذا الموضوع : وما ذكرناه يكفي للتدليل على مدى ما يثيره الاعتداء على الكتب والمكتبات من سخط ، على اعتبار أن ذلك يعد اعتداء على تراث الانسانية ككل وعلى كيان المجتمع الانساني والانسان ذاته ، كما يعتبر نوعا من محاولة فرض القيود على حرية الفكر وانطلاقه ، وعلى تنوع الثقافات والآراء التي تؤلف في مجموعها الحضارة الانسانية ككل .

وليس من شك فى ان تنوع الثقافات وانماط التفكير ينعكس بالضرورة فيما ينتج عن هذه الثقافات من كتب ، وانه كلما تنوعت انماط التفكير فى مجتمع من المجتمعات تنوعت موضوعات الكتب التي ينتجها ذلك المجتمع ، وبذلك يمكن القول ان نوع الكتب التي تنتج فى مجتمع من المجتمعات والتى يقراها اعضاء ذلك المجتمع تكشف الى حد كبير عن شخصية ذلك المجتمع والاتجاهات السائدة فيه والمستوى الثقافى والحضارى الذى وصل اليه . وقد يكفى للتدليل على ذلك أن نقارن ــ مثلما فعلت اليونسكو من قبل ــ بين ما يحدث فى دور الأوبرا والمسارح فى موسكو حيث تباع الكتب العلمية والادبية والفنية الجادة الراقية للرواد والمشاهدين ، وما يحدث فى العالم العربي حيث تباع الحلوى والمرطبات وما اليها ، او ان نقارن ما يحدث فى الدول الاوروبية ، حيث يتهادى الناس فى الاعياد الكبرى ، وبخاصة أعياد رأس الميلاد وراس السنة ، والمناسبات العامة الاخرى ، بالكتب بينما يتهادى الناس فى البلاد المتخلفة بالطعام . ومن الطريف أن نذكر هنا أن يوليوس قيصر اهدى الى كليوباترا مائتى الف مخطوط تعبيرا عن حبه لها وتقديرا منه لتفكيرها الراقى وذكائها العالى ، ولكن المهم هنا هو أن اهداءه لها هذه الكتب انما يعبر فى الوقت ذاته عن نوع المجتمع الذى كان يعيش فيه كل منهما . ويجب الا ننسى ان الاسكندرية فى ذلك الحين ــ حيث كانت كليوباترا تعيش ــ كانت من أكبر مراكز الثقافة والعلم فى العالم . ولكن لا بد من ان نذكر في الوقت ذاته أن الرومان ، رغم كل ما يقال عن انخفاض مستوى حضارتهم عن الحضارات اليونانية ، كانوا يعتزون بالكتب حين يستولون عليها اثناء حروبهم ، ويعتبرونها من اهم عناصر غنائم الحرب .

وتكشف الدراسات الاحصائية التى صدرت عن اليونسكو فى اوائل السبعينات عن مدى اختلاف وتباين اهتمامات شعوب العالم بموضوعات القراءة ، والميادين التى يقبل عليها اعضاء هذه المجتمعات . فلقد بينت هذه الدراسات ان اكثر ما ينشر من كتب فى الاتحاد السوفييتي مثلا هى كتب الصناعة والتكنولوجيا التى يقبل الناس على قراءتها فى نهم شديد ، لدرجة أنه من بين كل سبعة كتب تنشر هناك يكون اثنان منهما فى مجالات الصناعة المختلفة ومشكلاتها ومدى تقدمها والجديد فيها ، بينما يكون كتاب واحد فقط فى العلوم السياسية. ويحتل الأدب المرتبة الثالثة من اهتمام القراء فى الاتحاد السوفيتى ، ثم تأتى العلوم الطبيعية فى المرتبة الرابعة ، تليها بقية التخصصات وفروع المعرفة . اما فى المجتمعات الاوروبية القديمة فان أكثر ما ينشر من كتب هى كتب الادب بأنواعه ، بينما تأتى كتب الصناعة فى المرتبة الثانية عشرة . ففى بريطانيا على سبيل المثال تأتى كتب الأدب فى مقدمة الكتب التى تنتجها المطابع ودور النشر ، يليها كتب التاريخ والسير biographies ثم كتب العلوم السياسية ثم العلوم الطبيعية ، ثم تأتى بقية التخصصات الاخرى . والشيء نفسه ينطبق على الولايات المتحدة الامريكية مع اختلافات طفيفة عن نمط الانتاج الأوروبى . اذ لا يزال الادب يأتى فى المقدمة من حيث عدد الكتب التى تنشر هناك ، ثم يأتى بعد ذلك كتب العلوم السياسية ثم الفلسفة والسير والدين والعلوم الطبيعية وهكذا ، وتأتى

كتب الصناعة فى المرتبة الثانية عشرة على ماذكرنا، بينما تأتى كتب الزراعة والتجارة والمواصلات فى ذيل القائمة . ولعل مما قد تكون له دلالته فى هذا الصدد هو أن الاتحاد السوفيتى ينشر من الكتب أكثر مما تنشر الولايات المتحدة . فبينما نشر الاتحاد السوفيتى عام ١٩٧٠ مثلا ٧٩٥٣٠ كتابا لم تنشر الولايات المتحدة غير ٧٨٨٩٩ كتابا فقط . وهذا بطبيعة الحال ليس له علاقة بعدد النسخ المطبوعة من كل كتاب . اذ المقصود هنا هو (العناوين) . اما بريطانيا فان عدد ما نشر فيها من كتب لم يزد عن ٣٣٤٤١ كتابا . وبطبيعة الحال لا يمكن أن نقارن هذه الاعداد الضخمة من الكتب بما ينشر فى العالم العربى . فأكبر دولتين من حيث النشر هما مصر ولبنان . ولم يزد ما نشر فى مصر عام ١٩٦٩ عن ١٨٧٢ مؤلفا ، بينما انخفض عدد المؤلفات فى لبنان عام ١٩٧٠ الى ٥٩٤ مؤلفا فقط .

وعلى أى حال فان عملية انتاج الكتب والاتجاه نحو نشر كتب تعالج موضوعات معينة بالذات ، واهتمام القراء بموضوعات ومؤلفات دون أخرى لا تكشف عن الزواج الشخصى أو التفصيلات الشخصية الفردية فى القراءة بقدرما تكشف عن الصفة الغالبة على ما يمكن تسميته بالشخصية القومية أو الطابع القومى ، وعن نظرة المجتمع ككل الى الحياة والمجالات التى تتصل بذلك المجتمع اتصالا مباشرا فتؤثر فى سير الأمور فيه وتحدد حاضره ومستقبله . وقياسا على ذلك فانه قد يمكن القول ان النظرة المدققة الى مكتبة أى شخص أو الى ما يقرأ بوجه عام ، يمكن أن تدلنا ليس فقط على المستوى الفكرى والثقافى الذى يتمتع به فحسب بل وأيضا ، وهذا هو الاهم ، على شخصيته ونوعية تفكيره ونظرته الى الحياة ، والقيم التى تحكم سلوكه وموقفه من العالم ومن الناس . كذلك قد يمكن اعتبار حجم الانتاج فى مجال نشر الكتب (بالاضافة الى نوعية هذا الانتاج) من أفضل المحكات التى تكشف عن مدى تقدم المجتمعات أو تخلفها . أو بقول أدق ، فان هناك علاقة وثيقة بين تقدم المجتمع المادى والفكرى من ناحية وعدد ما ينتجه من مؤلفات ، وازدهار حركة النشر فيه من الناحية الأخرى . وبوجه عام يمكن القول ان ٨٠ ٪ من مجموع ما ينشر من كتب فى العالم انما يصدر عن الدول الاوروبية المتقدمة وروسيا وامريكا بينما تنتج بقية دول العالم ــ واكثرها متخلف ــ ما لا يزيد عن ٢٠ ٪ من مجموع هذا الانتاج ، مع أن سكان هذه الدول (المتخلفة) يبلغون ثلثى مجموع سكان العالم . والمؤسف حقا فى هذا الوضع ليس هو انخفاض نسبة ما ينشر من كتب فى هذه الدول والمجتمعات بالنسبة للانتاج العالمى بل هو أن الناشر (الاجنبى) الذى ينتمى الى تلك الدول المتقدمة هو الذى يحدد ما يقراه سكان هذه المجتمعات الاكثر تخلفا ما دامت نسبة كبيرة من ذلك الانتاج تصدر الى تلك المجتمعات التى لاتستطيع ان تفى باحتياجات سكانها من الكتب .

وهذا الوضع السىء فى البلاد المتخلفة أو النامية هو نتيجة طبيعية لعدم التعود على القراءة

منذ الصغر ، وقد تكون هناك أسباب اقتصاديةاو سياسية . فثمة ما يدفع الى الاعتقاد بأن أبناء الطبقات الفقيرة لا تتاح لهم فى العادة منذالصغر نفس الفرص للقراءة والتعود عليها ، ثم اقتناء الكتب حين يمكنهم ذلك كما هو الامربالنسبة لابناء الطبقات الاكثر غنى ، كما أن الدول الاستعمارية لم تكن تهتم بتشجيع الاطفالفى الدول الواقعة تحت سيطرتها على القراءة الحرة وعلى اكتساب عادة الاطلاع على الكتبوالمجلات. وساعدت نظم التعليم فىتلكالمجتمعات على نفور الاطفال والشباب من القراءة فى الوقتالذى نجد فيه الدول الغنية المتقدمة تعمل بكافة الطرق على تحبيب القراءة لأطفالها ،وتيسر لهم سبل الاطلاع على مختلف فروع المعرفة عن طريق تبسيطها وتقديمها اليهم فى أسلوببسيط مشوق يتناسب مع اعمارهم وقدراتهم على الفهم والاستيعاب . فالمانيا الغربية مثلاتضع الملصقات الجذابة على جدران فصول المدارس وكلها تحث الاطفال على القراءة ، وتحببالكتب اليهم ، ولذا كان الالمان الآن من أكثر الناس حبا للقراءة وشغفا باقتناء الكتب . وهذايصدق على معظم ، ان لم يكن كل ، الدول الأوروبية والولايات المتحدة .

ولقد بلغ الامر فى ذلك ببعض الدول الىحد انها تجرى كل عام (تصفيات سنوية) للكتب تشبه التصفيات التى تتم على بقية أنواعالسلع. وتعتبر هذه من الفرص الطيبة التى تتيح لأعداد هائلة من الناس الحصول على مقادير كبيرة منالكتب التى لا تتيح لهم مواردهم المالية اقتناءها، لدرجة ان محتويات مكتبات باكملها تباع خلالهذه الفترة المحدودة مما يعنى فى حقيقة الأمر بيع عدة ملايين من النسخ خلال فترة زمنيةقصيرة . وهذا فى حد ذاته مؤشر هام عن المكانة التى يحتلها الكتاب ، والدور الذى يلعبه فىحياةالناس . ولقد ساعد على انتشار الكتب ،وزيادة الاقبال على القراءة الاتجاه الحديث نسبيا نحواصدار طبعات رخيصة من الكتب الهامة المرتفعة الثمن . والمعروف ان هناك عددا كبيرا من(السلاسل) التى تصدر فى الخارج لنشر المعرفة بتكاليف قليلة ، وبعض هذه السلاسل اصبحالان احد معالم الثقافة الرفيعة الرخيصة الثمن، وتبيع هذه السلاسل كل عام عدة ملايين منالنسخ أيضا ، وبذلك توفر رغم رخصها كسبا طائلا لدور النشر التى تتولى اصدارها . وقدبدا مثل هذا الاتجاه يظهر اخيرا فى عدد من البلاد العربية الغنية التى تنفق عن سعة فىسبيلاخراج الكتاب الجيد الرخيص . ورغم الفارق الهائل بين أعداد من يقراون فى البلاد العربيةوفى الخارج فان مثل هذا الاتجاه كفيل بأن يخلق بمرور الزمن عادة القراءة واقتناءالكتاب . وليس من شك فى أن تكوين هذه العادة وخلق جمهور كبير من القراء فى البلاد العربيةسوف يستلزم كثيرا من الوقت والجهد والمال ، ولكن ليس من شك أيضا فى أن تكوين هذهالعادةوخلق جمهور كبير من القراء فى البلاد العربية سوف يستلزم كثيرا من الوقت والجهد والمال ،ولكن ليس من شك ايضا فى أن كل ما يبذل فى هذا السبيل يعتبر استثمارا طيبا سوف يعودفى آخر الأمر بعائد اجتماعى وثقافى يتضاءل أمامه كل ما انفق على نشر الكتاب والعمل علىذيوعه وانتشاره . وكثير من المفكرين والمهتمين

بالاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعيةفى المجتمعات المتخلفة يرون ان من اهم اساليب التنمية فى تلك المجتمعات التشجيع على القراءةالتى تدفع الناس الى التفكير فى الاوضاع التى تحيط بهم، وبالتالى محاولة اصلاح هذهالاوضاعوتغييرها ، والارتفاع بالحياة ـ بكل جوانبها ـ الى مستويات ارقى واسمى .

ولكن الغريب فى الأمر هو انه على الرغممن كل ما تصادفه الكتب الآن من رواج وذيوع وانتشار ، على الاقل فى الدول والمجتمعاتالاكثرتقدما ، فان ثمة كثيرا من التخوف والتشكك حول مصير الكتاب ومستقبله . وقد نجم ذلكالخوف فى المحل الاول نتيجة لانتشار وذيوع وسائل الاتصال الجماهيرىأو الثقافة الجماهيريةالاكثر يسرا ، والتى لا تتطلب مجهودا ايجابيا ضخما مثل ذلك المجهود الذى يبذل فى القراءةالجادة المثمرة . وأهم هذه الاساليب والوسائل الحديثة لنشر الثقافة والتى يشعر الكثيرونبأنها تهدد الكتاب تهديدا خطيرا هى التلفزيون والى حد ما الاذاعة . فكلاهما يقدم ، على الاقلفى المجتمعات الاكثر تقدما برامج على درجة عالية جدا من التنوع والتشويق ، وبذلك يتزودالفرد بثقافة واسعة عريضة ولا تخلو من العمق، وذلك كله بطريقة مبسطة وواضحة . ولبستالخطورة ناجمة من ذلك بقدر ما تنجم من أن الثقافة هنا هى التى تسعى الى الفرد ، ان صحهذا التعبير ، وليس العكس كما هو الحال فى القراءة التى تتطلب من القارىء أن يبذل مجهوداغير قليل فى اختيار وانتقاء المادة التى يقرأها ، ومحاولة فهمها وتحليلها ونقدها ثم تقبلها اورفضها . والواقع أن الكثيرين من الكتاب والتربويين ، رغم تسليمهم بالدور المتزايد الهامالذى تلعبه الاذاعة الصوتية والمرئية فى نشر الثقافة ، يعتقدون أن سهولة الحصول علىالمعلومات قد تساعد على زيادة الاتجاهات السلبية ازاء الثقافة ككل ، وان ذلك سوفيقتضى تنوع انماط التفكير ومستوياته فىالمجتمع، وبالتالى الى زوال ما يعرف فى الوقت الحالىباسم الثقافة العميقة .

الا انه يلاحظ ان مثلهذا التشكك والتخوفكان قد ظهر مع اختراع السينما واقبال الناس عليها ، اذ خشى الكثيرون من الكتاب والمفكرينوالتربويين ان تجتذب السينما اعدادا كبيرة ممن كانوا يعتمدون على الكتاب فى الاستزادةمنالعلم والثقافة ، او فى تمضية أوقات الفراغ فى تسلية جادة ومفيدة . ثم زالت هذه المخاوفبعد ذلك حيث ثبت ان انتشار السينما لم يؤثر اطلاقا على حركة التاليف والطباعة والنشروالاقبال على القراءة واقتناء الكتب ، وان السينما كانت على العكس من ذلك تماما فىبعض الأحيان ، اذ ساعدت على انتشار الاعمال الادبية الكبرى بعد أن ظهرت فى شكل أفلامسينمائية . والاغلب ان هذا هو ما سوفيحدث للكتب والقراءة نتيجة لاتساع انتشار التلفزيون،اذ قد تساعد البرامج التلفزيونية التى تقدم مادة اكثر تنوعا من المادة التى تقدمها السينماعلى اثارة رغبات المشاهدين فى الاستزادة من العلم والمعرفة فى مجالات لم تكن تخطر لهم علىبال . ويبدو أن ثمة ما يدل على ذلك . فحركة

النشر فى العالم تزداد اتساعا ، كما ان الكتب تلقى رواجا كبيرا رغم انتشار التلفزيون ، أو ربما بسبب انتشار التلفزيون ، اذ الملاحظ أن الدول التى تنشط فيها حركة النشر والتى يقبل فيها الناس على القراءة فى نهم واضح هى الدول الغربية والاتحاد السوفيتى ، وهى البلاد التى تعتمد فى الوقت ذاته اعتمادا كبيرا على وسائل الاتصال الجماهيرية فى نشر الثقافة والمعرفة على أوسع نطاق بين شعوبها ، بل أن الوسائل السمعية والبصرية تعتبر فى هذه الدول من اهم وسائل التعليم فى المدارس بمختلف درجاتها .

ومع ذلك فان هذا لم يمنع حتى الآن من تزايد المخاوف على مستوى الكتاب نفسه ومستوى التاليف ، خاصة وان عملية الطباعة والنشر اصبحت فى الوقت الحالى ينظر اليها على أنها عملية تجارية الى حد كبير تخضع لمتطلبات السوق ورغبات القراء ، وهذا قد يؤدى فى آخر الأمر الى هبوط مستوى التاليف ، مادامت دور النشر لن تقبل سوى الكتب التى تدرك انها تتناسب مع أذواق القراء ونوعية تفكيرهم ومستواهم الثقافى . ويزيد من خطورة الوضع ما يلاحظ الان فى كثير من البلاد النامية حيث تتجه السياسة العامة فيها الى اغراق الاسواق باعداد هائلة من الكتب الرخيصة الثمن لتيسير القراءة وهو مطلب مشروع بغير شك — الا أن اغلب هذه الكتب يتصف بدرجة عالية من التفاهة والسطحية التى تؤثر بغير شك على المستوى الفكرى العام فى المجتمع . ولكن هذه المخاوف يمكن القضاء عليها بسهولة نتيجة للتخطيط السليم الذى يقوم على وعى وادراك كاملين لمعنى الثقافة ولأهمية الكتاب الجاد والدور الذى يمكن أن يلعبه فى حياة المجتمع .

ومعنى هذا كله فى آخر الأمر ان الكتاب سوف يظل فى الأغلب كما كان دائما الاداة الرئيسية فى اكتساب المعرفة ، وان الوسائل السمعية والبصرية ووسائل الاعلام المختلفة التى تستخدم الآن لتيسير الثقافة ونشر المعرفة ، ويدخل فى ذلك الاذاعة والتلفزيون والسينما — انما هى أدوات ووسائل مكملة للكتاب ولا تتعارض ، بل وان من شانها ان تؤدى الى ازدياد الاقبال على القراءة وبالتالى الى رواج الكتب وان كان الامر يحتاج الى كثير من التخطيط ووضع سياسة تعليمية سليمة تجعل من القراءة عادة متاصلة عند الأفراد . والملاحظ بوجه عام أن التحسينات الحديثة والمستمرة على فن الطباعة قد ادت الى ارتفاع كبير فى النشر والتوزيع ، بحيث اصبحت المشكلة التى تواجه المكتبات الآن هى توفير المكان لحفظ كل هذه الاعداد الكبيرة المتزايدة من الكتب التى تخرج يوميا من المطابع . وهذه مشكلة انتبه اليها ، ونبه عليها منذ سنين طويلة كثير من المشتغلين بالنشر وبفن المكتبات وبالتربية والتعليم والثقافة ، مثال ذلك أنه فى عام ١٩٤٤ تنبأ احد مديرى المكتبات العامة فى الولايات المتحدة انه بعد قرن واحد ، اى فى عام ٢٠٤٠ سوف تضم المكتبة التى كان يشرف عليها ما يزيد على مائتى مليون كتاب ، وسوف تحتاج الى ارفف طولها ستة آلاف ميل وهو امر يستحيل تحقيقه . ومن هنا أزداد الاتجاه الان الى اعادة تصوير الكتب على أفلام (ميكروفيلم) أو على بطاقات صغيرة (ميكروفيش) حتى يمكن اختصار المكان الذى تحفظ فيه كل هذه الملايين من الكتب . وبذلك سوف تسخر التكنولوجيا الحديثة بكل امكانياتها لخدمة الكتاب والقارىء .

• • •

ويمر العالم العربي فى الوقت الحالى بمرحلة خطيرة من تطوره الثقافى والاجتماعى والسياسى وقد كان للعرب فى فترات ازدهــار الحضــارة العربية الاسلامية فضل كبير على الثقافة والمعرفة الانسانية ، وكان لهم اهتمامات واسعة وعميقة بالكتاب . وثمة نهضة جديدة فى بعض البــلاد العربية فتحاول نشر الثقافة عن طريق تيســير الحصول على الكتب الجادة العميقة ، وهــذه جهود تستحق الثناء . ولكن لا شك فى أن العالم العربى قد ابتعد ــ لظروف عديدة ليس هنــا مجال الخوض فيها ــ عن متابعة ماينشر فى الخارج فى مختلف فروع المعرفة ، وقليل جدا من (المثقفين) هم على ادراك تام بما يحدث فى الخارج وبحركة التأليف والنشر والمجالات التى يهتــم الناس بمتابعتها والقراءة فيها ، وبالجديد فى هذه المجالات . ومن هنا نبعت فكرة هذا العدد الذى نحاول فيه أن نقدم طائفة من الكتب التى صدرت فى السنوات الخمس الأخيرة فى بعــض مجالات المعرفة . ولن تكون الدراسات التى نقدمها فى هذا العدد مجرد (عرض) لبعــض الكتب وانما هى مقالات أصيلة توفر على كتابتها عدد من المتخصصين كل فى مجال تخصصه ، ولكنهم جميعا وضعوا نصب أعينهم أن يعرضوا تلك الكتب الجديدة من خلال دراساتهم وبذلك تكون الفائدة مزدوجة ، اعنى تقديم دراســات فى بعض فروع الثقافة والمعرفة من ناحية مــع عرض لعدد من الكتب الجديدة فى هذه المجالات. وهى تجربة جديدة على هذه المجلة نرجــو أن تحقق الهدف منها .

★ ★ ★

صانعو الحياة

عبدالمحسن صالح

مقدمة :

بنظره شاملة جامعة نستطيع ان نقول : ان كل شيء فى هذا الكوكب ــ صغر شأنه او اكبر ــ يشارك ــ بطريق مباشر أو غير مباشر ــ فى صنع الحياة التي ندركها نحن كبشر من خلال عقولنا المتطورة .. صحيح أننا خلفاء الله فى هذه الارض وصحيح أننا نملك القدرة على التفكير والتمييز والابتكار ، وصحيح أننا ــ بهذه الوسائل التي امتلكناها ــ قادرون على أن نحور ونغير ونطور ونبدع فى انماط الحياة التي نرتضيها لنوعنا ، لتصبح أكثر فاعلية ، واعظم يسرا ، واننا النوع الوحيد الذى يمكن ان نقول عنه انه صانع الحياة .. كل هذا وغيره صحيح ، لكن لا يجب علينا أن نغمط الحياة نفسها حقها فيما قدمت من أفكار رائعة وعظيمة وفعالة فى صنع كل ما نراه يسرى بيننا ، او يمتد حولنا بغير حدود !

فالحياة نفسها عملية ديناميكية متجددة ومتفاعلة ، وهى تستخدم لذلك ـ ومنذ بلايين السنين ـ عناصر ومركبات هذا الكوكب ، فاذا بها ـ وتحت عوامل متغيرة ـ تحيل التراب الى حياة ، والحياة الى تراب . ولقد تمخض كل ذلك عن ظهور حياة بدائية بسيطة منذ اكثر من الفى مليون عام .. حياة تمثلت لنا فى كائن بسيط ذى خلية واحدة ، ومن هذا الكائن الذى يمكن أن نعتبره « آدم » الخلايا ، تطورت الحياة وتعقدت ، واعطتنا طوفانا من أنواع الكائنات التي لا نستطيع لها عدا ، ثم توجت مشوارها الطويل ـ الذى استمر هذا العمر المديد ـ بالانسان المدرك العظيم ، فكان بحق سيد مخلوقات هذا الكوكب ، والمتصرف في أمورها ، وكأنما هى سخرت له تسخيرا .

والحق ان النوع الانسانى هو « خيط » وحيد فى نسيج الحياة المتشابك المعقد ، وهو لا يستطيع أن يعيش ويبدع ويستنبط ويطور الا اذا عاد الى الطبيعة ليدرس ظواهرها،ويفك الغازها ، ويدرك اسرارها ، ومن هذا وغيره يستلهم خططه التى تساعده على صنع الحياة كما نراها اليوم فى انشطة واختراعات لانكاد نحصيها عدا .

والكائنات جميعها ـ بدءا من الميكروب الضئيل وحتى الانسان العظيم ، تشارك بنصيب فى صنع الحياة ، فالميكروب مثلا يحلل كل المركبات العضوية المعقدة التي تعود الى الارض على هيئة كائنات ميتة ، ويحولها الى عناصر ومركبات بسيطة ، لتصبح خامة صالحة للنبات التى تستفيد بالطاقة الشمسية ، وتحولها الى طاقة كيميائية مختزنة فى مركبات عضوية بسيطة ومعقدة ، وعليها يعيش الحيوان والانسان .. أى أن الميكروب هنا صانع حياة ، والنبات صانع حياة ، وكذلك الحيوان والانسان ، ولولا هذا النسيج المتكامل والمعقد ، لتوقف صنع الحياة على هذا الكوكب منذ زمن طويل ، أو لما ظهرت الحياة بالصورة التى نعرفها في العصور القديمة والحديثة .

رسالة الانسان صانع الحياة

وطبيعي أننا لن نتعرض هنا للكائنات المختلفة على أنها صانعة حياة ، بل ان الذى يعنينا حقا هو الانسان ذاته ، لأنه هو المتصرف الوحيد فى أمور هذا الكوكب ، ولا شك انه يصنع حياته ، لأنها هى محور وجوده وآماله ثم انه قد يشارك بنصيب فى صنع الحياة ، مهما كان هذا النصيب ضئيلا ، لكن البشر هنا مختلفون فيما قدموا للحياة من انجازات ، فلقد جاء على هذه الارض بلايين فوق بلايين من البشر ، ثم راحوا في طي النسيان دون أن يتركوا وراءهم ما يمكن ان نقيمهم به ، ولا هم قد أثروا بأفكارهم أو مبادئهم أو علومهم الاثر البارز فى حياة غيرهم ، اى كأنما هم قد عاشوا حياة المرور والعبور .

وفي وسط هذا الطوفان البشرى الذى يأتي ويروح ، ظهرت قلة ضئيلة من الأفراد الذين تركوا وراءهم افكارا عظيمة سجلتها لنا الكتب والمجلدات ، وبهذه الافكار عاشوا بيننا ، واصبحوا ملء السمع والبصر والفؤاد ، وكأنما هم اكثر حياة واثرا من معظم الأحياء ، أو كأنما افكارهم تبعثهم الى الحياة من جديد ، رغم اننا لا نكاد نعرف لمعظمهم قبرا أو رفاتا ، اذ ماذا يفيدنا القبر او الرفات بقدر ما افادتنا افكارهم التى لا زالت وضاءة فى جبين الزمن ؟

ان صانعي الحياة الذين نقصدهم فى دراستنا هذه ، هم هؤلاء القلة القليلة من الناس الذين طوروا حياة البشرية وافكارها ، انهم هنا بمثابة الدرر الثمينة المندسة بين الأحجار والصخور ، او بمثابة الماس فى اكوام ضخمة من الفحم . فالماس مثلا صورة خاصة ونادرة من صور الفحم ، ولكن الظروف الطبيعية القاسية التي تعرض لها هذا العنصر من قديم الزمن ، هى التي شكلت ذراته وصقلتها ونظمتها واعطتها ذلك التناسق البنائي الدقيق الذى يجذب اهتمام الناس ، ويثير اعجابهم .. ولهذا كان الماس غاليا ، والفحم رخيصا .. فالاول ـ فى

اعين الناس ــ نادر وجذاب وجميل ، والثانى كثير ورخيص ولا يصلح الا خامــة نحـرقها لنحصل منها على الطاقة ليس الا .

وكذلك كان الياقوت واللؤلؤ والزمرد وغير ذلك من أحجار كريمة ، فهي جميعــا صــور خاصة ، لكن الذى جعل لها رونقها وبريقهــا وجاذبيتها **هو ترتيب ذراتها في نظـم بلوريـة نادرة** .. وعلى الوتيرة ذاتها يكون الفلاسفة والمفكرون والعلماء واصحاب الرسالات بـين الناس .. انهم بمثابة الحجر الكريم النادر بين « تلال » من البشر ، ومن اجل هذا كان لهم من الاعزاز والتكريم والتبجيل فى حياتهم أو بعد مماتهم مالا يطمع فيه معظم الأحياء .

ولا شك ان عبقرية صانعى الحياة لم تات هكذا اعتباطا ، بل جاءت لانهم كانوا مهيأين لذلك من خلال التامل الأصيل فى طبيعة هذا الكون واسراره ، ثم سعيهم الى المعرفة فى أية صورة من صورها ، وصقلهـم للظواهـر والحقائق ، وتعمقهم فيما عوّلـوا عليـه ، وانشغالهم بما كرسوا حياتهم للوصول اليه . ويعنى هذا وغيره أن عقولهم قد شقيت فيما جمعت وحصلت ، ثم فيما ربطت وصقلت ، لتعطى غيرها عصارة فكرها ، لتصنع بها حياة اعظم تطورا ، وأيسر منالا ، واحسن صقلا .

وطبيعى أن هناك فرقا كبيرا بـين الـزارع والصانع وغير ذلك من أهل المهن المختلفة ، وبين المفكر أو المخترع أو العالم الذى يشغل عقله وفكره واعصابه لينتج حصيلة فكرية لا يقدر عليها الا كل من أوتى موهبة تؤهله لبلوغ الهدف من الامور الجليلة ، اى أن هـذا لا يستوى بذاك ، أو كما عبر عن ذلك القرآن الكريم أجمل تعبير « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » .

فمن بين بلايين البشر التي ظهرت وراحت ، ظهرت ملايين أكثر فائدة للبشرية من كل هذه البلايين ، ولقد تمخضت الملايين بدورهــا عن آلاف كانوا درة فى جبين البشرية ، فسقراط وأرسطو وافلاطون وابن الهيثـم والفارابـى والرازى وابـن سينا وابن خلـدون ونيوتـن ونيتشه وداروين وديكارت وبيكون وماكسويل ورزر فورد ومدام كورى وابنشتاين وباستير وكوخ وفليمنج واوبنهايمر ومئات غيرهم كانوا من صانعى الفكر والفلسفة والعلم والحياة .

● ● ●

من خلال كتب ثلاثة

لكن دراستنا هذه سوف تتناول موضوع صانعى الحياة من خلال ثلاثة كتب حديثـة ظهرت في العامين الماضيين من بين طوفان دافق من الكتب والمجلات العلمية والتكنولوجية التى تتعرض للانجازات الهائلـة التـى تحققت فى الماضى ، وتتحقق في الحاضر ، او ستتحقق مستقبلا . والواقع انه من خلال كتبنا الثلاثة ، ومن التصور الذى فهمناه من المشرفين على هذه المجلة ان القصد من هذه الدراسـة ان نتعرض بدورنا بالشرح والتحليل لأهم القضايا والمشكلات والاتجاهات الحديثة التي يقوم بها العلماء من اجل تطوير حياة الناس بيولوجيا وتكنولوجيا وطبيا وعلميا ونفسيا وما شابه ذلك .

والموضوع ولا شك طويل ومتفرع ومثير ، ومع ذلك فسوف نتعرض فقط لأهم الانجازات التى تمت (أو ستتم) ، وبها اثر العلماء فى حياة الناس ، وطوروا مفاهيمهـم ، ومهـدوا السبل لمستقبل عجيب قد لا يطرأ لنا على بال.

فاول هذه الكتب يجىء بعنوان The People Shapers ، **اى الذين يشكلون او يطورون الناس** ، ويقع فى حوالى اربعمائة صفحة ، وطبع لاول مرة عـام ١٩٧٨ (دار نشر ماكدونالدوجين ببريطانيا) ، والكتاب

يتناول ٢٦ موضوعا تدور معظمها حول الكشوفات البيولوجية والطبية والسيكلوجية التى تؤثر فى حياة الناس حاضرا ومستقبلا ، وقد استقى المؤلف « ڤانس باكارد » Vance Packard مادة الكتاب من أكثر من ٢٥٠ مرجعا ، ولهذا يجيء غزيرا في المعلومات التى تهم الناس .. وباكارد ليس عالما ، لكنه حاصل على ماجستير فى الصحافة من جامعة كولومبيا ، ولقد ساعده ذلك على عرض مواضيعه عرضا شيقا وجذابا ، وهو أمر قد لا يقدر عليه معظم العلماء الذين لا يستطيعون تطويع علومهم ، وتقديمها للناس في صورة ميسرة .

وثاني هذه الكتب يجيء بعنوان Memoirs of a Surgeon ، **اى مذكرات جراح** ، ويقع فى حوالى ٢٦٠ صفحة ، ونشرته دار بتلر وتانر بلندن عام ١٩٧٧ ، ومؤلفه هو البروفيسور سير هيدلى اتكينز Hedley Atkins الذى شغل منصب رئيس الكلية الملكية للجراحين بلندن والجمعية الملكية للطب ، ويتناول فى هذا الكتاب سيرته الذاتية ، وهو للاسف لم يأت فيه بجديد ، ولم يذكر لنا مثلا شيئا عن الاكتشافات الطبية المثيرة ، ولا عن الجراحات الحديثة التي يمكن ان تنقذ حياة الناس ، وهو ما كنا نأمل أن يقدمه ليدخل مضمون كتابه فى مجال صانعى الحياة من الوجهة الطبية ، ومع ذلك فسوف نضع في الاعتبار هذا الموضوع الهام فى سياق الحديث .

وثالث هذه الكتب عنوانه « اديسون .. الرجل الذى صنع المستقبل » **Edison : The Man Who Made the Future** ومؤلفه رونالد كلارك Ronald Clark (الناشر ماكدونالدوجين ـ لندن ١٩٧٧) .. وقد بدأ كلارك حياته كمراسل صحفى حربي ، وغطى بتحقيقاته اهم محاكمات جرائم الحرب ، ثم تخصص بعد ذلك في كتابة سيرة حياة العلماء والفلاسفة المرموقين مثل برتراند راسل ، وهكسلى ، وهالدين ، واجمل كتبه عن « اينشتاين : الحياة والزمن » .. وكذلك الكتاب الذى بين ايدينا عن اديسون ، ويقع فى ٢٥٦ صفحة ، ويتناول حياة هذا المخترع الشهير من المهد الى اللحد ، ويتعرض لأهم الانجازات التي تركت بصماتها على البشرية .

وصانعو الحياة ـ من خلال هذه الكتب الثلاثة التي تختلف في الموضوع والمضمون ـ ليسوا اذن الا مجموعة خاصة من البشر وهبت حياتها وفكرها لتطوير حياة البشرية .. فمنهم من وضع البذرة او الفكرة فى « تربة » العلم الخصبة ، ومنهم من رواها ورعاها وشذبها ، حتى اصبحت شجرة باسقة ذات « ثمار » كثيرة ناضجة نراها اليوم تقتحم علينا حياتنا في مصباح كهربائي ، أو جهاز راديو وتليفزيون وسينما وترانزستور ، أو فى شبكة اتصالات سلكية ولا سلكية جعلت من هذا الكوكب شيئا اشبه بالشبكة العصبية التي تنتشر في اجسامنا ، لتنقل لها كل كبيرة وصغيرة فى عالمها الداخلى والخارجي ، أو فى عقول « اليكترونية » ، أو خيوط واقمشة ولدائن صناعية ، او زراعات اعضاء بشرية ، أو فى « كبسولة » تزيل الالم ، او حبة تجلب النوم ، أو تهدىء الاعصاب ، أو في أقمار الاتصالات التى تجوب الفضاء لتنقل سيلا من المعلومات بين الارض والفضاء ، او الفضاء والارض ، او غير ذلك من انجازات لا نكاد نحصيها عدا .

●●●

البداية دائما متواضعة

لا شيء يأتى من لا شيء ، كما أن كل كبيرة أو صغيرة لا تنبع من فراغ ، فكل ما نراه الآن من منجزات العلوم الحديثة له جذور قديمة قدم الانسان على هذا الكوكب .. فلقد عرف الانسان قديما كيف يستخدم النار والرياح كمصدر متواضع من مصادر الطاقة ، وصنع أسلحته البدائية من الصخور والحجارة

والمعادن ، واستنبط المجداف ، ودفع سفنه المتواضعة بالشراع ، وعرف المحاور وصنع العجلات ، وتوصل الى اختيار الحبوب والثمرات ، واخترع المحراث ، وفلح الارض، واستأنس الحيوانات ، واستنبط مقاييس بدائية للزمن ، وعرف أسس القراءة والكتابة والطب والحساب ، وراقب الكواكب والنجوم واشتق « علم » التنجيم ... الخ ... الخ .

لكن كل هذه الانشطة الفكرية تبدو متواضعة بالنسبة للعصر الذى نعيش فيه ، وهى لا تقارن مثلا بعصر الآلة والذرة والصواريخ وسفن الفضاء والعقول الاليكترونية الجبارة التى تنجز فى أيام قدر ما انجزته البشرية فى الاف السنوات . . لكن هذه البدايات المتواضعة كانت لازمة من لوازم التطور الذى يسرى خطوة بخطوة مع تقدم الزمن ، ولا شك أن عصرنا هذا العظيم ، بكل اختراعاته وانجازاته وابداعه فى كل فرع من فروع العلوم المتشابكة المعقدة ، سوف يكون عصرا متواضعا بالنسبة لما يمكن أن يكون عليه حال الأجيال القادمة . . فصانعو الحياة فى عصرنا الحديث يضعون البذرة لبحوث أعمق أثرا ، وأوسع مجالا ، وأكثر اثارة من كل ما عرفناه فى عصرنا الحاضر كما أن العلماء ــ صانعى الحياة ــ يتنبأون بتغيرات جوهرية سوف تحدث فى حياة الانسان مستقبلا ، بحيث لا تستطيع عقولنا الحالية أن تبلعها أو تهضمها ، ولا بد أن تتهيأ العقول شيئا فشيئا لتناسب انماط التفكير فى اجيال المستقبل ، وهذا ما سوف يتضح لنا معناه الكامن من خلال هذه الدراسة .

نعود لنقول : ان جذور الماضى لا زالت ممتدة فى حاضرنا .. فلا زال الشراع والمجداف والمحراث والعجلة والفأس والقوس والسهم والطنبور ... الخ سارية فى المجتمعات التى لم تتطور بتطور العصر ، ومع أن هذه الادوات تبدو لنا بدائية ومتخلفة ، وأنها لم تنشأ نتيجة لبحوث أو نظريات أو معادلات كالتى نراها فى علومنا الحديثة ، الا أنها كانت من نتاج تفكير قلة قليلة من البشر ، كانوا فى الواقع صانعى حياة بما قدموا للبشرية من عطاء يسر على الناس حياتهم فى زمانهم .

وبتقدم الزمن ، امتزج الانسان بالانسان ، واختلطت المجتمعات بالمجتمعات ، وتقاربت الدول مع الدول ، فادى ذلك الى نقل الافكار وتبادلها ، وتأثرت الشعوب بحضارات غيرها، لكن المحصلة كانت بطيئة ، لأن صانعى الحياة وقتها كانوا فى وديان متفرقة ، أو عزلة قاتلة، فوسائل الاسفار نفسها كانت تستلزم مشقة وجهدا ووقتا ومالا ، ولا يمكن أن تقارن بما نراه فى عصرنا الحاضر ، اذ لا يكاد يمر يوم أو أسبوع ، الا ونسمع عن احدى المؤتمرات المتخصصة التى تجمع معظم العلماء المتخصصين فى فرع من فروع المعرفة فى مكان واحد ، ليناقشوا القضايا ، ويتبادلوا الآراء فى زراعة الاعضاء البشرية، أو تطوير العقول الاليكترونية او السيطرة على العوامل الوراثية ، أو زراعة اطفال الأنابيب ، أو استنباط سلالات جديدة من النبات والحيوان ، أو تغيير الصفات التى جاءت بها الكائنات ، أو محاربة الميكروبات الضارة بصحة الانسان والحيوان والنبات ، أو معرفة اسرار المحيطات ، وطبقات الارض ، ونشأة الحياة ، أو اكتشاف أسرار الذرة ، أو البحث عن بدائل للطاقة التقليدية ، أو دراسة الظواهر الطبيعية والكونية . . الى آخر هذه التخصصات الدقيقة التى تعد بالمئات ، والتى ينتقل لها العلماء عبر القارات فى ساعات معدودات ، ومن خلال تنافس العقول مع العقول ، أو احتكاك الأفكار بالافكار ، أو تبادل الآراء مع الآراء، يخرج صانعو الحياة بمحصلة من المعلومات التى تستحق مزيدا من الدراسة والبحث والصقل والتمحيص ، لتصبح لهم زادا فكريا هائلا قد يتحول الى تطبيقات تكنولوجية جبارة ، تفيد الناس ، أو قد تقلب انماط تفكيرهم ، ثم تتكرر المؤتمرات ، لتزيد حصيلة صانعى الحياة من معرفة ليس لها من حدود أو قرار ، ولهذا فسوف يستمر

التطور العلمى والتكنولوجى ما دامت الحياة على هذه الأرض قائمة .

كل هذه الأمور الميسرة امام صانعى الحياة فى الايام الحاضرة ، لم تكن كذلك فى العصور الماضية ، ومن أجل هذا جاءت « الثمرات » التى قدموها للناس متواضعة جدا .

• • •

اديسون .. بين عهدين :

ان الأثر البارز الذى تركه توماس آلفا اديسون فى حياة معظم الناس فى مشارق الأرض ومغاربها ، يتمثل لنا اول ما يتمثل فى المصباح الكهربى الذى يسر الحياة ، واحال ظلمة الليل الى أضواء تنير للانسان طريقه كلما يمم وجهه الى كل مرفق من مرافق الحياة ، ولهذا طبقت شهرة الرجل الآفاق .. كيف لا ، وها هو أثره يتضح أمامنا كلما ضغطنا على زر ، لنضىء مصباحا ؟ !

وليس ادل على عظمة هذا الأثر الذى ترك به اديسون بصماته على الحياة ، انه فى مساء اليوم الذى ووری فيه جسده التراب ، وبعد ان غابت الشمس فى يوم ٢١ اكتوبر عام ١٩٣١ ، انطفأت أضواء بلايين المصابيح التى تنتشر فى كثير من الولايات المتحدة الامريكية لمدة دقيقة رمزا للحداد ، وتقديرا للرجل على ما قدمت يداه ، كما توقفت السيارات والقطارات ، وحل الظلام فى المنازل والشوارع ، حتى شعلة تمثال الحرية قد اطفئت بدورها لمدة دقيقة .. وبعدها بدأت الأضواء تسطع ، والحياة تسير !

لكن المصباح الكهربى لم يكن هو الاثر الوحيد الذى تركه أديسون فى حياة الناس ، بل يقال ان اختراعاته وانجازاته التى سجلها باسمه كانت تأتى بواقع اختراعين فى كل شهر فى المتوسط فى شبابه ، وهو ـ بعد ذلك ـ لا يدعى انه كان عبقريا ، بل كان يقول « ان العبقرية ١ ٪ الهاما ، و ٩٩ ٪ جهدا وعرقا »

على أن أديسون رغم كل انجازاته التكنولوجية لم يكن عالما بمعنى الكلمة ، رغم انه بز كثيرا من العلماء ، فلم يكمل تعليمه فى المدارس ، بل هجرها ليبيع الصحف والشطائر والحلوى فى القطارات ، ويكسب قوته ، ليعلم نفسه بنفسه ، وكان مثالا للمثابرة والكفاح ، وصامدا لكل ما لاقاه من محن ومعاناة ، وتواقا للمعرفة التكنولوجية السائدة فى عصره .. ولقد شغف بحب الكيمياء وهو فى العاشرة ، وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره احترقت عربة العفش الملحقة بقطار الركاب ، والتى كان اديسون قد اتخذ ركنا منها ليضع فيها متاعه وأدواته الكيميائية التى يجرى بها تجاربه ، ولما عرف المسئولون ان الحريق قد شب بسبب مواده الكيميائية ، قذفوا له ما تبقى من متاعه وادواته ، وطردوه من القطار فى المحطة التالية ، وعلى اذنه اثر لكمة واضحة تلقاها من حارس القطار ، فتسببت فى اصابته بالصمم الذى عانى منه طوال حياته .

وحدثت الصدفة السعيدة فى حياته ، اذ رآه ناظر المحطة الذى أنقذ اديسون له ابنا صغيرا من قبل بعد ان كاد يذهب تحت عجلات القطار ، وأراد أن يرد له الجميل ، فالحقه بمكتب التلغراف الكائن فى المحطة ، وبدأ الصبى يتعلم بسرعة ، وعرف سر المهنة ، والم بتفاصيل ميكانيكية التلغراف ، واصبح خبيرا فيها ، ولم تسعف هذه المهنة المتواضعة طموحه ، فتجول فى طول البلاد وعرضها كخبير يعرض خدماته على مكاتب التلغراف فى المدن المختلفة ، وحدث أن فقد وظيفته فى أحد المكاتب بعد ان وجدوه نائما أثناء تأدية عمله الليلى ، فتعطل الارسال التلغرافى بسببه ، وعندئذ بدات أولى عبقرياته تظهر في اختراع يتغلب به على هذه المشكلة ، فكان ان صمم جهازا زمنيا أوصله

بالتلغراف ليستقبل الاشارات ويعاودارسالها أوتوماتيكيا وبانتظام كل نصف ساعة ، بينما هو ينعم بنوم هادىء ! .

وهبطت عليه الثروة بعد ان حط بهالترحال فى نيويورك ، وفى جيبه دولار واحد ، وفى رأسه أفكار كبيرة ، وآمال عريضة ، وبينما هو يتجول فى ادارة احدى الشركات الكبيرة ، سمع ضجيجا فى الشارع وفى المكاتب ، فلقد توقف الارسال التلغرافى فى المحلات التجارية التى كانت تستخدم هذه الوسيلة لطلب البضائع والمهمات من تلك الشركة الكبيرةالتى اقامت لنفسها مكتبا تلغرافيا كاملا للارسال والاستقبال بينها وبين العملاء ، وعندما تعطلت آلية الارسال المركزى فيها ، إرسلت كلشركة صبيا لمعرفة سبب الخلل ، فكان ان تجمع أكثر من مائتى صبى فى المنطقة ، وكل يتساءل عن سر العطل الذى حدث ، مما أوقع الرئيس المسئول عن تشغيل التلغراف المركزى فىحرج وارتباك شديدين ، فهو بدوره لا يعرف سر الخلل ، ولا السبيل الى اصلاحه .

وهنا تقدم اديسون ، وانتهز هذه الفرصة الذهبية ، ليرضى طموحه ، ويظهر عبقريته ، واخبر القوم أنه يستطيع أن يعيد الأمور الى مجاريها فى دقائق معدودة ، وبر بوعده سريعا، فبعد أن فحص الآلات ، توصل الى سر الخلل، واعاد زنبركا كان قد سقط بين عجلتين ذات تروس الى موضعه الصحيح ، وفى الحال بدأ الارسال والاستقبال يعود الى سابق وضعه، ولم يتركوا الشاب الذى لم يتجاوز وقتها من العمر عشرين عاما، بل عينوه مشرفا علىالعمل وبراتب لم يكن يحلم به على الاطلاق (٣٠٠ دولار شهريا فى ذلك الوقت) ، وساعده هذا المال على صقل أفكاره ، والقيام بتجاربه ، واظهار عبقريته ، فكان أن اخترع التلغراف الكاتب ، فاشترته منه الشركة التى كان يعمل فيها بمبلغ أربعين الف دولار ، ولم يكن هو يطمع فى أكثر من خمسة آلاف دولار .

وبهذا المبلغ الكبير بدأ نجم اديسون يلمع ، وفتح لنفسه معملا وورشة ليواصل فيهما اختراعاته وتجاربه ، وليطور فى الأجهزة التى تحتاج الى تطوير ، وبدات سلسلة من الاختراعات التى تقود الى اختراعات اخرى ، أو تنبع منها .. من ذلك مثلا انه بعد أن فحص آلة التليفون وعرف كيف أن الصوت يؤدى الى اهتزازة فى « طبلة » التليفون ، لتتحول هذه الاهتزازات الى نبضات كهربية، تتحول على الجانب الآخر الى موجات صوتية، بعد أن عرف ذلك ، جاءته فى الحال فكرة أخرى ، وفى دقائق معدودة رسم على الورق نموذجا لجهاز بدائى يمكن أن تسجل عليه الاهتزازات ، فاذا أعيد تشغيلها عادت الى أصوات مسموعة ، وبعد يومين اثنين ظهرت نواة الحاكي أو الفونوغراف الى الوجود على هيئة اسطوانة من الشمع عليها ابرة تسجل فيها الاهتزازات ، وببطء أدار اديسون الاسطوانة ، وانطلق صوته « مارى عندها حمل صغير » ، ثم أعاد تشغيلها ، فظهرت نفس العبارة ، وكانت هذه أول جملة مسجلة فى التاريخ .

وطبيعى أننا لن نسترسل هنا فى الاسهاب فى حياة اديسون واختراعاته الكثيرة ، بل اننا قدمنا هذه النبذالقصيرة عنحياة الرجل الذى طور حياة الناس،وقدم لهم نواة الآلة الناسخة للرسائل ، ونواة آلة لتصوير الأشياء المتحركة وآلة لعرض الصور، واخترع الريشةالكهربية الكاتبة ، وآلة كهربية لتسجيل الصوت ، والميكروفون ، والعازل المغناطيسى للمعادن ، وساهم فى تقديم طريقة جديدة لصناعة الأسمنت (كان يهوى الكيمياء من صغره كما ذكرنا) ، وادخل كثيرا من التعديلات على تصميم الدينامو والموتور والبطارية السائلة والتليفون ، وشبكات التلغراف التى ادخل فيها عشرات التحويرات بغية تطويرهاوصقلها لتصبح أكثر كفاءة ، ومن هذه التحويرات مثلا أنه اخترع شبكة اتصال تلغرافى بين القطارات المتحركة ، وادخل تعديلا لزيادة

كفاءة الاتصالات التليفونية البعيدة ، وتوصل الى استنباط عملية الارسال التلغرافي الرباعي ثم السداسي ، أي التي يمكن بها ارسال أربعة أو ستة رسائل مختلفة في الوقت نفسه آليا ، وظل الرجل يعمل ويعمل ، وحتى وهو في الثمانين من عمره بدأ يشتغل على امكان تحويل مشتقات بعض النباتات الى مطاط ، لكن المنية وافته دون تحقيق ذلك ، ومات عن ٨٤ عاما ، وترك وراءه ١٠٣٣ براءة اختراع حققها للبشرية في عمره الخصيب .

اديسون .. خيط في نسيج : والواقع أن اديسون ليس الا واحدا من مئات سيطروا بأفكارهم على عصرهم ، أو كأنما هم جميعا بمثابة خلية النحل التي تعمل في صمت لتنتج عسلا لذة للآكلين ، نعني انهم ينتجون أفكارا تؤثر في البشرية ، وتصنع حياتها ، وتمدها بثمرات علمية كثيرة لذة للعقول دون البطون !

فاذا ذكرنا اديسون ، فلا بد أن يطرأ على البال أيضا صانعو الحياة العلمية والتكنولوجية من أمثال فولتا وفرانكلين واورستند وواط وامبير واوم وفاراداي ومورس وماكسويل وجراهام بل وهيرتز وماركوني وهيوز ... الخ ... الخ ، فلقد وضع كل واحد من هؤلاء لبنة أو أكثر في صرح العلم الذي بدأ في عصرهم متواضعا ، ثم تطور بعد ذلك على أيدي آلاف العلماء والمهندسين والتكنولوجيين الذين أوصلوا عالمهم الى هذه الدرجة من التقدم الحضاري الجبار الذي نعيش فيه أيامنا الحاضرة ، ونحصل من عصارة أفكارهم على كثير من مقومات الحياة التي تدخل كل بيت وادارة ومصنع ومعمل ، حتى غزت في النهاية الفضاء ، وتجولت في أعماق البحار ، وغاصت في باطن الأرض لتكشف اسرارها وثرواتها وطبقاتها ... الخ .

فاذا ذكرنا الراديو أو التليفزيون أو المولد الكهربي (الدينامو) أو المحرك الكهربي (الموتور) أو المسجل (الريكوردر) أو الهاتف أو الترانزستور أو المصباح الكهربي أو الحاسب الاليكتروني الذي نحمله في جيوبنا (بعد أن أصبح ميسرا للجميع) ... الى آخر هذه الأجهزة الكهربائية أو الاليكترونية التي لا يخلو منها أي بيت عصري ، اذا ذكرنا هذا أو غيره ، فلابد أن نعيد الفضل فيه الى ذويه وندرك أن من وراء هذه الانجازات علماء رياضيات وفيزياء وكيمياء واليكترونيات وميكانيكا وديناميكا ... الخ ، وأن منهم من كان يقدم الفكرة أو يستلهمها (العلماء النظريون Theoretical Scientists ، ومنهم من كان يجسدها ويطبقها (العلماء التطبيقيون Applied Scientists .. كما أن الفكرة كانت تقود الى فكرة أحسن وأكفأ من سابقتها ، الى أن أوصلتنا الى هذا الازدهار العلمي الذي نعيش فيه الآن ، أو ستعيش فيه الاجيال المقبلة .

واذا كنا نسمع عن أديسون (أو غيره) ونعرف عنه الكثير أو القليل ، فربما لأن عبقريته وظروفه وزمنه قد أعطاه ما يستحقه لكن هناك أيضا من صنع الحياة ، ومع ذلك فقد تخلت عنه الحياة ، ربما لأن اختراعه كان سابقا لزمانه ، أو لأن الناس لم تكن لتدري ما يمكن أن يعطيه اكتشافه للبشرية من امجاد ، فواحد مثل توماس دافنبورت لا يكاد احد يسمع عنه شيئا رغم انه أول من صنع المحرك الكهربي (الموتور) عام ١٨٣٤ ، ولم يعرف الناس في زمانه قيمة هذا الاختراع العظيم ، ربما لأن دافنبورت كان حدادا فقيرا ، وطبيعي انه لم يكن ليعرف شيئا عن مبادىء الكهرباء ولا الملفات الكهربية ، ولا أصول الميكانيكا ، ولا أسس الرياضة ولا شيء مما يتمتع به أساتذة الجامعات ، ومعاهد البحوث ، كل ما رآه في شبابه هي قطعة من الحديد على هيئة حدوة الفرس ، وملفوفة بسلك يسري فيه تيار كهربي من بطارية ، فاذا اقتربت الحدوة من قطعة حديد ، استطاعت أن ترفعها من الأرض ،

ولقد كانت هذه الفكرة ــ التى اتخذ منها الناس أداة لهو وتسلية واثارة للفكر والعقل ــ من أعمال **البروفيسور جوزيف هنرى** من ألبانى بالولايات المتحدة الأمريكية ، لكن ذهن **دافنبورت** وعبقريته قد تفتحت على ما هو أعمق من ذلك بكثير ، اذ لمعت فى رأسه فكرة ترويض هذه القوة الخفية التى لم يكن ليدرك مغزاها ، وعندئذ تساءل : ألا يمكن ترويض هذا الشىء الخفى ليصبح أكثر نفعا للبشرية ؟

وعول على أن يشترى هذه اللعبة المثيرة ، ودفع فيها خمسين دولارا ، وكان هذا المبلغ هو كل ما كان فى جيبه ، وعاد الى بلدته براندون بولاية فيرمونت ، وظل يعالج الفكرة لسنوات عدة ، حتى توصل فى النهاية الى صنع نواة للمحرك الكهربى ، واستطاع أن يدفع به نموذج قطار صغير من ذلك النوع الذى يلعب به الأطفال ، وداعبته الآمال بأن هذه القوة تستطيع أن تدفع السفن ، وتدير المطابع ، وتحرك العربات ، لكنه لم يكن ليمتلك شيئا ليطور اختراعه ، ومات دونه عن تسع وأربعين عاما فقيرا معدما ، وبعد ذلك بعشرات السنوات، ظهر المحرك الكهربى فى كل المجالات .

ولقد تنبأ العالم الانجليزى الشهير **ميكائيل فارادى** قبل ذلك بأنه قد يأتى اليوم الذى يمكن أن يخترع فيه الانسان المحرك الكهربى ، ولم يكن دافنبورت يعرف شيئا عن فارادى ، ولا سمع باكتشافاته فى الكهربية والمغناطيسية ومع ذلك ، فقد نفذ الرجل الفكرة بعبقرية لم تأت لأحد فى زمانه .

وقصص هؤلاء المخترعين ذوى الطموح والتحديات لكل الصعاب التى قابلتهم فى زمانهم كثيرة ومثيرة ، خاصة وأن زمانهم كان أحيانا ما يقاوم التغيير مقاومة جبارة ، ومع ذلك فلقد كانت عزيمتهم أقوى من كل التحديات .

والقصة التالية التى رواها لنا هارلاند مانشستر فى كتابه **((حملة مشاعل التكنولوجيا))** (ترجمة د . سيد رمضان هدارة) توضح لنا كيف ان بعض الاختراعات الهامة فى حياة البشرية قد قوبلت بالتهكم والسخرية . .

يقول مانشستر فى الثالث عشر من شهر ديسمبر سنة ١٩١٣ ، وفى احدى المحاكم الاتحادية بنيويورك تهكم ممثل الاتهام على مخترع شاب هزيل رث الثياب ، وهو يواجهه بتهمة النصب والاحتيال التي اقتيد من أجلها الى المحكمة مع فئة من زملائه .

عرض ممثل الاتهام على المحكمة انتفاخا زجاجيا صغيرا خفيف الوزن ، وتبرز من سطحه بعض الأسلاك ، وهو يحمله على يده برفق ، وبلهجة يشوبها الاحتقار والتسفيه شرح للمحكمة كيف أن المتهم دى فورست قد وقع بامضائه قرارات غريبة متعمدة التضليل مضمونها انه بواسطة هذا الجهاز سوف ينقل الصوت الانسانى يوما عبر المحيط الاطلنطى .

وبفضل هذه الادعاءات المضحكة ، اقنع بعض المستثمرين السذج بدفع اسهم مالية تتراوح قيمتها ما بين عشرة الى عشرين دولارا فى شركة فورست ، وحث ممثل الاتهام المحكمة أن توقع باسم شعب الولايات المتحدة على هذا الرجل وشركائه العقاب الشديد الذى يستحقونه عن جدارة حسب قانون عقوبات آتلانتا .

واقتيد اثنان من زملاء فورست الى السجن، أما هو فقد أطلق القاضى سراحه، بعد محاضرة قاسية نصحه فيها بأن يتخلى عن التظاهر بكونه مخترعا ، ويحاول العثور على وظيفة عادية يتعيش بها .

لم يكن هذا الانتفاخ الزجاجى ((العديم القيمة)) الذى أوشك أن يزج بفورست الى السجن الا **أنبوبة ((الاوديون))** التى قيمت منذ ذلك الحين بأنها أعظم اختراع فى القرن العشرين ، وأحد الأجهزة القليلة المبتكرة التى انتجها عقل الانسان ، اذ كانت هذه الأنبوبة

المتفخة اساس الصناعة الاليكترونية بأسرها وادت الى وجود مكبر الصوت ، والمكالمات التليفونية عبر المحيطات ، ونقل صور الأخبار بالأسلاك والراديو ، كما أوجدت السينما الناطقة والرادار واجهزة اليكترونية عديدة.. لقد كانت الأنبوبة بمثابة مصباح علاء الدين الذى منح الاليكترون الصغير قوة جنى عملاق.

وهكذا عومل هؤلاء العباقرة معاملة المجانين ورغم ذلك ، فهم لم يأتوا بانجازاتهم من فراغ بل طوروا فكرة أو افكارا راودت العقول قبل ذلك ، أو هم كما يقول عنهم دكتور فانفاربوش مدير مكتب البحوث العلمية والتطورات « لم يكن هناك مخترع فردى على الاطلاق ، فوراء كل اختراع عظيم يوجد رجال اسهموا بمجهودات اساسية ، ولم ينالوا عنها الا القليل من التقدير العام . . وكان هناك مخترعون يتضورون جوعا ، ولقد رأيت رجالا كثيرين حطموا حياتهم فى الاختراع فى حين انه كان من الممكن ان يحرزوا نجاحا مرموقا ، لو انهم وضعوا خطة أحسن قليلا من الاسلوب الذى اتبعوه . ان العمل التعاونى يأتى بنتائج اسرع ، واننا لنجد ان الاختراعات كبيرها وصغيرها تتم اليوم باستمرار فى المعامل العلمية الكبيرة » .

ان صانعى حياتنا الذين ودعوا الحياة بأجسامهم من زمن طال أو قصر ، لم يودعوها بفكرهم الذى نبت كبادرة صغيرة ، ثم استوى على عوده برعاية أجيال متتابعة من العلماء المتطورين .. فالتليفون أو الهاتف مثلا قد نشأ نشأة جد متواضعة ، ولم يدر بخلد جراهام بل ان اختراعه هذا سوف يتطور الى الدرجة التي يصبح فيها الاتصال التليفونى قائما بين الارض والفضاء عن طريق الاقمار الصناعية المعقدة التى تربط كوكبنا بشبكة من الاتصالات اللاسلكية ، وكأنما هى بمثابة الشبكة العصبية فى أجسامنا ، فكما تنتقل النبضات العصبية بين الخلايا والأنسجة والأعضاء لتجعل الاحساس قائما، كذلك تكون الاتصالات بين المحطات الأرضية والأقمار الصناعية ، فعن طريقها نستطيع ان نتحدث من اية بقعة فى الأرض الى اية بقعة اخرى نائية ، وكأنما هذا الكوكب بين أيدينا ، وتحت اقدامنا .

كذلك لم يدر بخلد اديسون أن فتيلة مصباحه الكهربائي المتواضع سوف تتمخض عن اكتشاف الصمامات الكهربائية أو الاليكترونية التى بدات أيضا بداية متواضعة عن طريق العالم الانجليزى ج . أ . فليمنج ، والأمريكى دى فورست ، والتى اعطتنا فيما بعد الراديو والتليفزيون والرادار والحاسب الاليكترونى وكل التصميمات الاليكترونية المعقدة التى نشهدها فى البواخر والطائرات والصواريخ والأقمار الصناعية .. الخ .

وعندما كان العالم الفيزيائي ويلارد جيبز Gibbs يقوم بوضع أسس معادلات الديناميكا الحرارية فى القرن التاسع عشر ، لم يكن يدرى أن نظرياته ومعادلاته سوف تتمخض عن تقدم تكنولوجي ضخم فى التعدين والمتفجرات والطيران والتبريد وما شابه ذلك .. فالذى يملك ثلاجة فى بيته لا يدرك مثلا أن الفضل فى ظهورها كان ثمرة من ثمار معادلات ونظريات وضعها جيبز فى القرن الماضى ، ولم يعرف احد اهميتها الا بعد مرور عشرات السنوات، تماما كما وضع البرت اينشتاين نظرية تحليل رياضى عام ١٩٠٥ ، ولم يطرأ ببال احد وقتها ، ولا اينشتاين نفسه ، ما تنطوى عليه هذه النظرية من تطبيقات جبارة غيرت مجرى حياة البشرية بعد مرور حوالى اربعين عاما ، وعلى أساسها تحررت ينابيع ضخمة من الطاقة ، ظهرت أول ماظهرت فى قنبلتين ذريتين أسقطتا على هيروشيما وناجازاكى فى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فوضعت حدا لصمود شعب اليابان الذى قاوم ببسالة الاسلحة التقليدية ، ومن يومها طوع العلماء الطاقة

النووية لاستخدامها فى الاغراض السلمية ، وسوف تتطور استخدامات هذه الطاقة تطورا هائلا عندما تضن ينابيع الطاقة التقليديةالتى يحصل عليها الانسان من البترول والفحم والغازات الطبيعية .

●●●

تقارب له مغزاه على أن عصرنا هذا يختلف عن العصور القديمة التى مر بها الانسان فى أمر جوهرى ، اذ ظهر فى كل العصور ما يمكن أن نطلق عليهم صانعى الأفكار أو الفلسفات أو النظريات أو العقائد ، اذ كانت نظرتهم الى أمور الكون والحياة تتمخض عن أفكار لم تجد التطبيق الأمثل الذى يؤثر تأثيرا مباشرا على حياة الناس .. فلطالما سمعنا كثيرا عن مفكرين أو فلاسفة الموا بعلومعصرهم ، وأنهم كتبوا فيها مجلدات من فوق مجلدات ، لكن ذلك لم يطور حياة البشرية ، بحيث يجعلها أيسر منالا ، وأحسن حالا ، فلقد ظلتالدواب على البر ، والأشرعة فى البحر هي السبيل الوحيد للانتقال بين البلاد لعهود طويلة ، واستمر الانسان يعتمد على عضلاته أكثر من اعتماده على فكره لقرون كثيرة ، وبقيت المجتمعات شبه معزولة ، بحيث لا تكادتعرف ما يجرى فى عالمها من أحداث الا بعد أيام أو شهور أو ربما سنوات ، أو قد لا تعرفها على الاطلاق (كأمريكا مثلا قبل أن يستعمرها الأوروبيون) : كما ظل الانسان يعتمد على النار كمصدر وحيد للطاقة .. الى آخر انماط هذه الحياة البسيطة التى لا تقارن بحياتنا الحالية .

صحيح ان الانسان قدبنى القلاع والحصون وعرف شيئا عن محاور الارتكاز فاستخدم العتلة والطنبور ، وأدرك معنى تخزين المياه ، فأقام السدود ، وتحدث ديمقريطس عن الذرة ، وابن الهيثم عن البصريات ، وارشميدس عن قانون الطفو ، والزهراوى عن الطب والجراحة وبنى الفراعنة الاهرامات ، وحنطوا الجثث ، وصهروا المعادن ، وراقب الحكماء أو الفلاسفة حركة الكواكب والنجوم ، فعرفوا عددالسنين والحساب ، وتوصل اقليدس الى بعض المبادىء الهندسية ، واستخدم هيرو السكندرى البخار فى دفع كرة لتدور ... الخ ... الخ ، لكن ذلك أو غيره لم يؤثر كثيرا فى حياة الناس ، فصانعو هذه الأفكار البسيطة أو من أتى بعدهم ، لم يطوروها ليصبحوا من صانعى الحياة الذين نقصدهم فى هذهالدراسة اذ أن هؤلاء الذين غيروا أنماط تفكيرنا وحياتنا عندما لجأوا الى التأمل الواعى فى الطبيعة ، ودراسة ظواهرها واسرارها ، وتجميع الحقائق ، وربطها فى اطار من المعادلات والنظريات والقوانين ، ثم تطوير كل هذا وصقله باستمرار ، وتضييق الفجوةالواسعة بين النظريات أو الأفكار ، وبين التطبيقالعملى أو التكنولوجى الذى تمخض عن اختراعات ضخمة نستفيد منها فى كل شاردة وواردة .

فالأشياء الكثيرة جدا التى ادخلها صانعو الحياة فى حياتنا ترجع أصولها الحقيقية الى قوانين الميكانيكا والحركة والجاذبية التى انبثقت فى القرن السابع عشر على أيدىعلماء قلائل من أشهرهم اسحق نيوتن العظيم ، وترجع الى صياغة قوانين الديناميكاالحرارية التى خرجت الى الوجود فيما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وادت الى خروج الآلة لتحل محل عضلات الانسان والدواب (وهو ما يعرف بعصر البخار) وترجع الى اكتشاف الكهرباء فى القرن التاسع عشر (عصر الكهرباء) ، والى معرفة أسرارالذرات والموجات الكهرومغناطيسية والجزيئات فى أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين (عصر الذرة) .. ثم يقودنا كل هذا الى دخول عصر الطاقة النووية والصواريخ والأقمار الصناعية والحاسبات الاليكترونية وغير ذلك من انجازات كثيرة .

والواقع أن تقارب الفكرة أو النظرية مع التطبيق التكنولوجي أو الاختراع كان له الأثر الأكبر فى نهضة البشرية وانطلاقها نحو آفاق أوسع ، وبسرعة كبيرة ، وبحيث تجعل عقولنا « تلهث » دون اللحاق بهذا التطور الخطير فى المعرفة أو التطبيق ، ولا يمكن والحال كذلك أن يلم الانسان بكل ما هو جديد فى تخصصه، لأن البحوث فى هذا التخصص أو ذاك قد تنطلق كطوفان دافق .. ففى كل عام تظهر ملايين البحوث والاختراعات فى كل المجالات، ومن وراء هذا سيل جارف من الدوريات العلمية (الأسبوعية أو الشهرية أو الربع سنوية) التى تيسر الاتصال بين عقول صانعى الحياة ، فتتولد عندهم أفكار جديدة ،لتتحول الى تطبيقات جديدة .

فالأفكار المتشعبة والكثيرة التى نبعت من معرفتنا النسبية بأسرار المادة والطاقة والقوى والموجات والجسيمات وما شابه ذلك ، هى التى وجهت صانعى الحياة أو المخترعين الى الابداع فى مجالات الصناعة والزراعة والكيمياء والوراثة والأجهزة الحساسة التى دخلت اجسامنا ، أو اصبحت جزءا لا يتجزأ منها.. بمعنى انها تكشف الداء ، وتحدد الدواء ، وتقوم بعمل العضو الطبيعى اذا توقف هذا العضو عن العمل لاى سبب من الاسباب .

ونحن لا نستطيع هنا أن نتعرض لما قدمه صانعو الحياة من أجل الحياة ، لأن ذلك يستلزم مجلدات من فوق مجلدات .. فعلوم الاليكترونيات مثلا واسعة شاسعة متشعبة، ولها في عصرنا الحالي جيش متكامل من العلماء والمهندسين والتكنولوجيين الذين يقفون وراء تطويرها باستمرار ، وبحيث يتلاءم ذلك مع حاسب يحسب ، أو قمر يدور ، أو صاروخ ينطلق ، أو قذيفة تتوجه ، أو رادار يكشف، أو اتصالات تحدث ، أو أجهزة تحلل، أو مسجل يسجل ، أو آلة تكتب ، أو طائرة تحلق ، أو حتى قلب ينبض ، أو كلية تتوقف، أو مخ يبعث بالموجات (فتقاس مثلا برسام المخ الكهربى) ... الخ ... الخ .

● ● ●

المصب النهائى فى الانسان لكن مما لا شك فيه أن هناك تقاربا آخر مثمرا بين صانعى الحياة من العلماء ذوى التخصصات المختلفة ليسيطروا على الانسان نفسه ، أو بمعنى أدق على بيولوجية الانسان بداية من ذراته وجزيئاته ، الى خلاياه وانسجته واعضائه .

ان جسم الانسان لم يعد ــ فى وقتنا الحاضر ــ هدفا للأطباء والجراحين وعلماء النفس وصانعى الأدوية والعقاقير ، بل دخل معهم هذا الميدان الصعب علماء الميكانيكا والكهرباء والاليكترونيات والكيمياء والفيزياء والرياضيات والمواد ... الخ ، اى كانما اجسامنا على حد قول أحد العلماء « قد صارت أقرب الى الآلات ، وأصبح الجراحون أقرب الى الميكانيكيين » !

والمغزى هنا لا يخفى على لبيب ، فتقدم العلوم فى كل المجالات سوف ينعكس انعكاسا مباشرا أو غير مباشر على التحكم فى جسم الانسان ذاته من خلال استخدام وسائل التكنولوجيا الحديثة التى نراها فى ترانزستور وراديو وتليفزيون وصاروخ وقمر صناعى وحاسب اليكترونى وأجهزة اليكترونية معقدة تشتغل بالنبضات الاليكترونية ، أو الموجات الكهرومغناطيسية .

ولكى نوضح اكثر نقول . ان من حسنات عصر الفضاء مثلا أنه وحد بين العلماء ،وجمع شملهم من أجل التوصل الى أهداف محددة يثاب فيها الانسان دون أن يدرى ، أو يدرى، فتسجيل نبضات قلب رائد الفضاء ، وهو يحلق بعيدا عن الارض فى المدار ، أو وهو يمشى على سطح القمر ، أو الاطلاع على معدل

تنفسه ، أو قياس درجة حرارته ، أو ما شابه ذلك من عمليات فسيولوجية ، كل هذا وغيره يستلزم وجود علماء ومهندسين وتكنولوجيين على درجة عالية من الكفاءة والذكاء — فبجوار الطبيب والفسيولوجى والجراح ، يوجدالعالم المتخصص فى الارسال والاستقبال الموجى ، وعالم الاليكترونيات ، وعالم التصميمات الدقيقة ، وعالم الفيزياء والكيمياء والذرة والاشعاع ... الخ ، وكلهم يشتغلون كفريق واحد متفاهم ، بحيث اذا نبض قلب الانسان على سطح القمر ، جاءت نبضاته كموجات ليراها أهل الارض على اجهزة خاصة ، وكأنما هو معهم ، أو بين أيديهم !

مثل هذه الانجازات الفضائية الجبارة ، قد افادت البشرية على الارض فى تيسيرات طبية لها وزنها ، فمن خلال الاجهزة الدقيقة الحساسة التى تترجم حالات رواد الفضاء لعلماء الارض ، يمكن أيضا مراقبة حالات المرضى فى مستشفى عصرى كبير من خلال حجرة عمليات مركزية ، تتحكم فيها «عقول» اليكترونية ، فتسجل نبضات القلوب ، أو سرعة التنفس ، أو حالات ضغط الدم ، أو درجات الحرارة ، أو حالاتهم الصحية بوجه عام ، دون اللجوء الى هيئة طبية أو تمريضية ترعى المرضى ، وتسهر بجوارهم ، اذ يكفى جهاز انذار اليكترونى صغير ليشير الى الخطر حيث كان ، فتهب النجدة الطبية علها تعيد الأمور الى نصابها .

وطبيعى أن مثل هذا الانجاز يتطلب صانعى حياة من نوع جديد .. وقد كان ، فظهرت اجيال من العلماء يعرفون الآن باسم علماء هندسة الحياة Bioengineers ، وهندسة الوراثة Genetic Engineering والفيزياء الحيوية Biophysics ، والبيولوجيا الاليكترونية Bioelectronics ... الخ ، وهذا يعنى أن العلوم المختلفة قد طوعت نفسها ، أو طوعها علماؤها ، لتصب فى جسم الانسان ، وتصلح ما قد فسد ، أو تحل محل ما قد تلف .

ولكى يحدث ذلك ، كان لابد من دراسة عميقة ومفصلة لجسم الانسان او الحيوان (الواقع أن التجارب تجرى أولا على الحيوان، ثم تطبق فى حالة نجاحها على الانسان) ، ومعرفة دقيقة بالكيفية التى يشتغل بها النسيج أو العضو ، ثم البحث عن البديل اذا فسد هذا العضو أو ذاك ، ثم معرفةدقيقة بالميكانيكية الحيوية التى تنبض بها القلوب فى الصدور ، أو ميكانيكية الألم ، أو ترشيح السوائل من خلال الأغشية الخلوية للكلى ، أو نقل الاشارات العصبية بين المخ وجميع اجزاء الجسم ، وما هى امكانات علماءالفيزياء والاليكترونيات والصمامات والمواد فى ذلك المجال ، وهذا وغيره من شأنه أن يحدث ثورة كبيرة فى نظرتنا التقليدية الى اجسامنا ،ويفتح عيوننا على عصر مقبل يحمل كل ما هو غريب ومثير .

ولكى تتضح امامنا صورة التقارب او التزاوج بين العلوم المختلفة فى عصرنا الحالى، دعنا نختار صورة منصور النجاح التىحققها صانعو الحياة ، فوهبوا الحياة لمن كانوا من الموت قاب قوسين أو ادنى .

فى عالمنا الان يعيش عشرات الالوف من البشر عن طريق جهاز اليكترونى صغيريعرف باسم منظم ضربات القلب Pacemaker .. فهو عبارة عن جهاز من صنع البشر ، ليحل محل جهاز طبيعي قد فسد .. فكل عضلات الجسم تنقبض عندما تتقبل نبضات محددة من المخ أو من الجهاز العصبى ، لكن انقباض عضلات القلب ، التى تسبب النبض ، لها ميكانيكيتها الخاصة المعقدة ، فهى تتقبل الأمر من مجموعة خاصة من الخلايا التىتوجد كعقدة صغيرة وتعرف باسم منظم القلب الطبيعى ، ومن هذه العقدة تنبثق شحنات

أو نبضات كهربية تسبب انقباض العضلات القلبية وانبساطها بمعدل ٦٠ ـ ٨٠ مرة فى الدقيقة ، كما ان هذه العقدة (أو المنظم) تتصل ببعض الألياف العصبية الممتدة من الجهاز العصبى ، فتتأثر بها ، وتجعل نبضات القلب تزيد تحت حالات الانفعال أو المجهودات التى يتعرض لها الجسم ، لكن قد يحدث أحيانا أن يفسد هذا المنظم الطبيعى لأى سبب من الأسباب ، وعندئذ ينخفض معدل النبض الى ٣٠ أو ربما ٢٠ نبضة فى الدقيقة (والنبض هنا شيء متوارث فى عضلاته دون الاعتماد على المنظم) ، وهذا أمر لا تستقيم معه الحياة ، فيؤدى الى العجز التام أو الوفاة .

والى هنا تتدخل التكنولوجيا الحديثة بأدواتها لتقف مع القلب (ومع الانسان) فى محنته ، وتحاول أن تثير عضلاته لتنقبض عن طريق شحنات كهربية منظمة ومدروسة تأتيها من بطارية .. والى هنا يبرز أمامنا اثنان من صانعى الحياة الاوائل اللذان عاشا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .. هما جالفانى وفولتا الايطاليان ، اذ كانا من رواد توليد الكهرباء الاوائل ، واستطاعا أن يبرهنا على أن العضلات فى الضفادع (أو فى غيرها) تنقبض اذا مسها تيار كهربى ضعيف من بطارية جد بدائية ، لكن هذا الكشف المثير لم يجد التطبيق فى القلوب الا بعد حوالى مائتين من السنين .

وطبيعى أن منظم القلب الصناعى لا يعطى شحناته للقلب لينقبض وينبسط كيفما اتفق ، بل لا بد من تحرير هذه الشحنات فى فترات زمنية قصيرة ومحددة ، وبحيث تتوافق أو تتزامن مع التصميم الطبيعى الذى جاءت به الحياة .. ولقد مر منظم القلب الصناعى بأطوار واطوار من الصقل والتحوير والاتقان ، فبعد أن كان عبئا على المريض لكبر حجمه ، أصبح صغيرا للدرجة التى يمكن أن يوضع فيه فى مكان مناسب داخل الجسم (تحت الضلوع) ، وبعد أن كان عمر بطارياته لا يزيد عن عامين (عن طريق بطاريات زئبقية) ، توصل العلماء الى اختراع بطاريات نووية تستمر عشر سنوات ، وبعد أن كانت الاسلاك أو الاقطاب الكهربية الرفيعة الموصلة بين المنظم الاليكترونى وعضلات القلب تبلى أو تنفلت من مواقعها المزروعة فيها بعد عدة شهور من النبض الذى لا يتوقف (القلب ينبض حوالى ٤٠ مليون نبضة فى العام الواحد) ، تغلب الجراحون على هذه المشكلة بأن ادخلوا القطب الكهربى الرفيع من خلال وريد فى الرقبة حتى ينتهى بالقلب ، ويمس عضلة البطين الأيمن ، ويمدها بالشحنات المطلوبة .. الى آخر هذه التفاصيل التى تحتاج الى صفحات وصفحات ، لكن فيما ذكرنا الكفاية ، ليتبين لنا أن الطبيب أو الجراح ليس هو الوحيد الذى يقف بجانب المريض ، بل دخل معه رجال التكنولوجيا بما وضعه العلم بين أيديهم من امكانيات ، فيغيرون تصميما طبيعيا فسد ، بتصميم من صنع أيديهم .

والواقع أن مئات الالوف ، أو ربما الملايين من صانعى الحياة (من أطباء وجراحين وصيادلة ومهندسى اليكترونيات وعلماء مواد وفيزيائيين وكيميائيين ... الخ) يعملون ليل نهار وهم يضعون نصب أعينهم أن الجسم البشرى لا يخرج عن كونه « آلة » حية ، وان بعض اجزاء هذه الآلة قد يعطب أو يتوقف ، وعندئذ يمكن اصلاح الأجزاء المعطوبة أو تغييرها اذا لزم الأمر ـ تماما كما يحدث فى الآلة التقليدية ، مع الفرق طبعا بين عظمة تكوين الجسم البشرى وروعة ادائه ، وبين ميكانيكية الآلة المتواضعة وبساطة عملها .

وتغيير اجزاء الجسم البشرى المعطوبة قد يتم عن طريقين : أولهما طريقة زراعة عضو سليم من انسان يستغنى عنه ، الى انسان يحتاجه ، ولقد حقق الأطباء والجراحون بعض النجاح فى زراعة الكلى والقلوب والعيون والحناجر والأوردة والجلود والعظام ... الخ ، وكان من الممكن أن تحقق هذه العمليات نجاحا كبيرا ، وتنقذ حياة الملايين من البشر الذين

تتوقف فيهم اعضاء حيوية (مثل القلب أو الكلى أو الكبد ... الخ) ، لولا يقظة اجهزة المناعة التى تحارب كل عضو أو نسيج مزروع حتى تقضى عليه دون هوادة .

وثانى هذه الطرق أن نغير الأجزاء المعطوبة بأجزاء صناعية تحل محلها ، وتؤدى عملها ، ولقد ظهرت بشائر كثيرة فى هذا المضمار .. فالكلية الصناعية والرئة الصناعية والاذن الصناعية والصمامات الصناعية والمفاصل الصناعية ، ونواة القلب الصناعى الكامل ... الخ ، تشير الينا اننا لا زلنا فى بداية عهد متواضع ، ولا شك انه سيتطور مستقبلا الى كل ما هو مثير وغريب ، وبحيث يعمل جسم الانسان فى المستقبل بأعضاء صناعية ، أو قطع غيار معدنية ، تقوم مقام لحمه وشحمه وعظامه ، وهنا يكون صانعو الحياة قد تغلبوا على مشاكل الحياة التى يتعرض لها الناس فى اجسامهم ، وقد تطيح بأعمارهم ، ما لم يسارعوا الى قطع الغيار التى تناسب حياتهم ، وتصلح عطبهم .

صانع الكلية الصناعية : عشرات الألوف من المرضى الذين فسدت فيهم الكلى ، وتجمعت السموم فى دمائهم ، كان من المحتم أن يموتوا لولا نجدة تأتيهم من كلية صناعية ، فتخلصهم من شبح الموت الذى ينتشر سموما فى انسجتهم .

فالكلية الطبيعية ليست الا مرفقا حيويا من مرافق الجسم الاساسية التى تخلص الدم من نفاياته الضارة ، أى كأنما هى « غسالة » تغسل الدم وتنظفه من ادرانه ، أو هى أشبه بمرشح حى على درجة عالية من الكفاءة ، ولكى يقلد صانعو الحياة عمل هذا المرشح ، كان عليهم أن يدرسوا تفاصيل تكوين الكلية الطبيعية ، وطبيعة اغشيتها المرشحة ، وكيميائية عملية الترشيح وكفاءتها ... الخ ، ومن حصيلة المعلومات الدقيقة يمكن التوصل الى عمل جهاز أو آلة تقلد بها ما يحدث فى الاجسام الحية .

وكان أول من فكر فى ذلك **ويلم كولف الهولندى** فى عام ١٩٤٣ عندما كان الالمان يحتلون وطنه ، وهو أيضا صاحب افضال على حياة المرضى فى تقديم نواة افكار لأجهزة صناعية اخرى تحل محل الاجزاء البشرية التالفة ، ولقد بدأت الكلية الصناعية بداية متواضعة ، ولا يمكن — والحال كذلك — مقارنتها بالكلى الصناعية المتطورة التى يشهدها عالمنا فى الوقت الحاضر ، كما أن هذه الكلى لا تقارن بالكلى الطبيعية بحال من الاحوال .. صحيح انها — أى الصناعية — تؤدى عملها بشىء من الكفاءة ، الا أن حجمها ووزنها وتعقيداتها تمنع من ملازمتها للمريض ، وحملها معه فى غدوه ورواحه ، ومع ذلك فشىء خير من لا شىء .

وانتقل كولف الى مركز كليفيلاند الاكلينيكى بالولايات المتحدة ، حيث طور الكلية الصناعية وادخل عليها تعديلات هامة ، أهمها اختيار غشاء رقيق من نوع « السلوفان » الذى يسمح بمرور السموم المتجمعة فى الدم مع الماء ، ويحجز ما عداها من مكونات الدم ، كما حال دون تجلط الدم أثناء عملية التنقية الصناعية باضافة مادة الهيبارين المعروفة .

والواقع أن الكلى الصناعية تنتشر الآن فى جميع انحاء العالم بعشرات الألوف ، أو ربما مئات الألوف ، ففى امريكا مثلا تخدم الكلى الصناعية وحدها ما يقرب من ٢٥ الف مريض يترددون عليها ثلاث مرات كل أسبوع ، وبتكلفة تصل الى ٤٥٠ دولارا أسبوعيا للفرد الواحد ، أو ما يقرب من ٢٢ الف دولار سنويا ، أو قد يشترى المريض الموسر كلية صناعية مصغرة تكون تحت تصرفه فى بيته مقابل خمسة آلاف دولار ، لكن الكلية الصناعية قد جعلت الانسان لها عبدا ، ومن أجل هذا فكر الجراحون فى زراعة كلية طبيعية سليمة محل الكلية الفاسدة .

ولقد بدأت التجارب على الحيوان ، ونجحت أول زراعة لها فى الانسان عام ١٩٥٤ فى مستشفى

« بيتر بنت بريجهام » ببوسطن الامريكية ، وكان الجراح جوزيف موراى ومساعدوه اصحاب السبق فى هذا المضمار ، اذ نقلوا كلية توأم الى أخيه التوأم المتماثل ، وعاش التوأمان سنين طويلة .

لكن العقبة الكؤود الآن تتركز فى جهاز المناعة الطبيعى الذى يحارب كل عضومزروع، ومع ذلك فقد وهبجيش منعلماء البيولوجيا انفسهم للتغلب على هذه المشكلة ، واستطاعوا ان يضعوها تحت سيطرتهم ولو جزئيا ، فوهبوا الحياة لعشرات الالوف من البشر ، وليس ادل على ذلك من أن أكثر من عشرين الفا يعيشون الآن بكلاوى غيرهم ، ولولا ذلك لكانوا فى عداد الأموات لا محالة .

ثم يجىء **الجراح الشهير كريستيان برنارد** ليبدأ زراعة قلوب طبيعية سليمة محل قلوب لا امل فيها ، ونجحت الزراعة ، لكن من بين كل عشرة قلوب مزروعة ، كان النجاح حليف قلب واحد لا يستمر فى النبض لأكثر من عام واحد ، ومن هنا لم يتحمس أحد منالجراحين للاستمرار فى ذلك بسبب رفض الجسم للقلب المزروع ، لكن جراحا واحدا يدعى نورمان شامواى من المركز الطبى بجامعة ستانفورد بدأ فى تطوير هذه الزراعة ،واستمر فى عمليه بزراعة قلب سليم محل قلب مريض بمعدل مرة فى كل شهر تقريبا ،وادخل على تكنيكه تطويرات كثيرة ، بحيث حالف النجاح ثلث هذه الزراعات ، وفى عالمنا الآن حوالى ٣٠٠ فقط يعيشون بقلوب طبيعية مزروعة ، وهذا مادعا صانعى الحياة الى اللجوء لتطوير وصناعة قلوب صناعية .

وفى عالمنا الآن مئات المعاهد ومراكزالبحوث التى وهبت نفسها لدراسة المشاكل التى تتعرض لها أجسام البشر نتيجة لتوقف عضو حيوى من الأعضاء التى لا غنى عنها لحياة الانسان ، والى واحد من هذه المراكز يصحبنا فانس باكارد فى كتابه « الذين يشكلون حياة الناس » ليقدم لنا صورا مثيرة عما يجرى بعيدا عن أعين البشر ، لكنه فى النهاية يصب فيهم ، ويتجسد امامهم على هيئة انجازات طبية وتكنولوجية رائعة .

ففى **معهد كليفيلاند الاكلينيكى** بالولايات المتحدة ، توجد هيئة ضخمة من صانعى الحياة الذين يمثلون التخصصات الطبية بفروعها المختلفة ، زيادة على علماء متخصصين فى الميكانيكا والكهرباء والكيمياء والكيمياء الحيوية والهندسةالبيولوجية الطبيةوالفيزياء الطبية وكيمياء البلمرة (وهى التى تختص بصناعة مواد تخليقية كثيرة منها مثلا الالياف واللدائن الصناعية) .. ويضم هذا المركز علماء من النمسا وايطاليا والبرازيل وفرنسا ومصر واستراليا .. زيادة على العلماء الامريكيين ... الخ ... الخ ، ويرأسه بوكيهيكو نوزى الياباني خلفا لويلم كولف الهولندى الذى سبق الاشارة اليه (وهو مؤسس هذا المعهد وصاحب اختراع الكلية الصناعية) .

ويلتحق بهذا المعهد القسم الاكلينيكى للاعضاء البشرية الصناعية ، وكما هو واضح من الاسم ، فان ذلك القسم يتخصص فى دراسة وابتكار أعضاء صناعية لتحل محل الاعضاء البشرية التالفة مثل القلبوالرئتين والبنكرياس والحنجرة والكلية والفك والغضاريف والعظام ... الخ ، اى كأنما هذا القسم قد أصبح « ورشة » لصناعة قطع غيار بشرية، وفيه يدرسون كل كبيرةوصغيرة بدءا من تصنيع الخامة او السبيكة المعدنية التى تناسب الجسم الحى ، وتحل محل ما فسد فيه ، الى تجربتها فى الحيوان أولا ، ثم تركيبها فى الانسان بعد ذلك .

فالقوم هناك مثلا يحاولون التوصل الى تخليق كلية صناعية صغيرة يمكن زرعها فى الجسم لتحل محل الكلية الطبيعية ، ولو تم لهم ذلك ، لكان من أعظم الانتصارات فىالقرن

العشرين ، الا أنهم يأملون أن يخرجوا بكليتهم هذه فى غضون ثمانى سنوات ، أو ربما أقل ، لكن الكلية الصناعية التى ظهرت الى الوجود بالفعل لا تزن أكثر من كيلو جرامين ونصف ، ولهذا يمكن للمريض أن يحملها معه ويسير ، بدلا من بقائه أسيرا لكلية صناعية كبيرة ١٥ ساعة من كل أسبوع ، وربما تحل محل هذه الكلية الصغيرة كلية صناعية أصغر وأصغر ، ذلك ان كل شيء يتطور بتطور أفكار صانعي الحياة الطبية والتكنولوجية .

ويذكر فانس باكارد أنه فى أثناء زيارته لقسم الحيوان التجريبى رأى أشياء غريبة ومثيرة ، فهناك أبقار وكلاب وأغنام وقرود وأرانب .. الخ ، وعليها او فيها تلتصق أجهزة غريبة على امخاخها وجلودها ورقابها وصدورها وبطونها ... الخ ، فهناك مثلا عجل صغير يقف ليرعى الأعشاب ، ويعيش بأورطى صناعى لعدة شهور دون مضاعفات تذكر ، وقد ينتقل هذا الانجاز الطبى التطبيقى الى البشر ، بدلا من البقر .. وبجوار العجل كانت تقف بقرة تحمل قلبا صناعيا مخلقا من لدائن صناعية ، وينبض كما ينبض القلب الطبيعى الذى لايزال فى جوف البقرة ، لكن الذى يدفع القلب الصناعى ليشتغل هو آلة ميكانيكية اليكترونية معقدة ، ولا شك أن محاولات تخليق قلب صناعى تكتنفه الكثير من الصعاب الطبية والتكنولوجية ، وان ذلك يستلزم صقلا وتطويرا ، ومع ذلك فالامل كبير فى الوصول الى هدف يريح البشرية من معاناتها .

ولقد تحقق هذا الهدف أول ما تحقق فى عجل ، اذ انهم نزعوا قلبه الطبيعى ، وزرعوا مكانه قلبا صناعيا ، ولقد ظل هذا القلب التخليقى ينبض وينبض طوال خمسة شهور متصلة ، لكن البحوث المتطورة قد تتمخض عن قلوب صناعية تنبض سنوات وسنوات ، أو ربما العمر كله .. كل ذلك يتوقف على جهود العلماء فى هذا السبيل .

ان المشكلة الاساسية فى الوصول الى اقامة صناعة ضخمة لتصنيع القلوب التخليقية وطرحها فى الاسواق ، ترجع الى خاصية تجلط الدم كلما لا مس سطحا غريبا أو مختلفا عن سطح الاوردة والشرايين وفجوات القلب .

ولا شك أن العلماء يبذلون جهودا مضنية للتغلب على هذه المشكلة العويصة ، فنبض القلب ذاته لا يشكل امامهم عقبة كأداء ، اذ انه لا يخرج عن كونه مضخة ماصة كابسة ، ولا شأن له ــ أى القلب ــ بالعواطف والانفعالات التى يلصقها به عامة الناس بدون وجه حق ، وليس من الصعب على العلماء أن يقلدوا عمل هذه المضخة الطبيعية بأخرى صناعية ، لكن الأمر الصعب حقا هو اختيار المادة او « العجينة » التى تعطينا مضخة لا تتمزق ولا تبلى من كثرة ماتنقبض وتنبسط لسنين طويلة ، والا يؤدى سطحها الى تجلط الدم ، فاذا تغلب العلماء والتكنولوجيون على هاتين المشكلتين ، لأصبحت صناعة القلوب التخليقية من أعظم الصناعات ازدهارا ، خاصة وان أصحاب القلوب المريضة والعاجزة يعدون بالملايين .

وحتى يتغلب صانعو الحياة على مشاكل القلوب الصناعية لتظهر بعد ذلك « ورش » أو مصانع تنتجها على نطاق واسع ، كان لا بد أن نشير الى أن هناك صناعات مزدهرة لبعض قطع الغيار البشرية ، فتصنيع منظمات ضربات القلوب تتمخض سنويا عن مئات الألوف من هذه المنظمات فى العالم ، ففى الولايات المتحدة وحدها يبلغ حجم هذه الصناعة ما يزيد عن مائة الف منظم ، كما تزدهر صناعة الصمامات التخليقية ، والمفاصل التخليقية ، والغضاريف والمعادن التى تدخل فى تثبيت الأطراف والعظام المكسورة .. هذا بالاضافة الى تصنيع أجهزة القلوب والرئات الصناعية التى تستخدم فى المستشفيات أثناء اجراء العمليات الجراحية الكبيرة ، وأيضا تصنيع اطراف صناعية كاملة يمكن تحريكها

من خلال تصميمات اليكترونية وبيولوجية معقدة ... الخ .

على أن التقدم المذهل فى تكنولوجيا الاليكترونيات ، ثم التوصل الى تصميمات اليكترونية أصغر من رأس الدبوس ، ومع تفهمنا الدقيق لما يجرى فى الأجسام الحية من عمليات ، قد ساعد على استنباط أجهزة دقيقة تحل محل سمعنا وبصرنا ، فمن الممكن مثلا أن يبلع الانسان « كبسولة » صغيرة (لا تختلف كثيرا عن كبسولة الدواء) ، فتدور فى معدته وأمعائه ثم تخرج فى النهاية مع الفضلات ، لكن بعد أن تكون قد « اذاعت » تقريرا مفصلا عن حالة الانسان الداخلية .. أى أن الكبسولة هنا بمثابة محطة اذاعة طبية ، أو كانما الانسان قد بلع « طبيبا » مصغرا ليفحص ما لا تستطيع العين أن تراه .

ومن الممكن الآن أن يسمع الأصم عن طريق ضرسه ، اذ توصل دكتور اندريجا بوهاريش الى اختراع جهاز ترانزستور دقيق جدا ، بحيث يزرع بين الضروس ، ويتصل بعصب الضرس ، لينقل الموجات الصوتية من عالمنا ، ويحولها الى نبضات خاصة تنتقل عن طريق العصب الى مركز السمع فى المخ ، فيسمع الذى به صمم .

وفى جامعة ملبورن باستراليا اعلن **البروفيسور جريم كلارك** انه وفريق البحث الذى يعمل معه فى قسم الأنف والاذن والحنجرة قد نجحوا أيضا فى اغسطس من عام (١٩٧٨) فى اعادة بعض السمع الى رجل مصاب بالصمم التام نتيجة لحادثة مروعة من خلال زرع بعض الأقطاب الكهربية الدقيقة فى اذنه الداخلية ، ويتصل بهذه الاقطاب جهاز اليكترونى صغير فى حجم علبة كبريت (٤ × ٣ × ١ سم) ، هذا ومما يستحق الذكر هنا أن هذه العمليات ذاتها قد تمت ايضا فى كل من باريس وسان فرانسيسكو ، الا أن التصميم الاليكتروني الذى طوره فريق جامعة ملبورن ، وتفاصيل العملية الجراحية التى تمت فى اذن الرجل كانت أكثر تطورا ، واكفأ عملا ، وهذا يعنى أن علم الاليكترونيات البشرية التى تساعد الحواس المعطوبة على تقبل اشارات عالمها الخارجى سوف يتطور الى درجات قد لا تخطر لنا على بال .

وهناك محاولات جادة لزرع العيون الطبيعية ، ولقد حققت بعض النجاح ، الا أن علماء الهندسة الاليكترونية بالتعاون مع أطباء العيون فى طريقهم الى تصميم جهاز بصرى قادر على تحويل الموجات الضوئية الى نبضات عصبية تؤثر فى مراكز الابصار ، فتجعل الأعمى يرى شيئا من تفاصيل عالمه .

وثمة جهاز اليكترونى آخر يحذر المريض المصاب بارتفاع ضغط الدم أو انخفاضه برنين أو أزيز كلما ارتفع ضغطه أو انخفض عن الحدود المرسومة ، فيتصرف التصرف المناسب ، قبل أن يقع المحظور .

ومئات أو آلاف من هذه الانجازات المثيرة التى أثمرت بفضل تعاون صانعى الحياة فى كل مجالات المعرفة الانسانية ، ليجعلوا حياة الناس أكثر سلامة ، وأيسر سبيلا .

● ● ●

من الاعشاب الى البلورات الى التخليق الكيميائي :

ومن خلال كتبنا الثلاثة التى قدمنا عنها نبذا قصيرة ، نستطيع أن ننظر الى صانعى الحياة على انهم أيضا صفوة من الحكماء الذين ظلوا يبحثون عن الوسائل التى تريح البشرية من معاناتها وامراضها ، فمن قديم الزمن عرف الانسان الداء والدواء ، لكن معرفته كانت بسيطة ببساطة حياته ، فمزج هذه المعرفة بكثير من الخزعبلات والاساطير ، ومع ذلك توصل الى بعض بدايات الادوية التى

لا زالت تعرف حتى اليوم بين العامة والخاصة، ولقد اعتمد الطبيب الكاهن الساحر الصيدلى (لأنه كان يجمع بين كل هذه الأمور فى عصره) فى تحضير أدويته لمرضاه من بعض الاعشاب والزهور والبذور وأعضاء خاصة من الحيوانات والحشرات ... الخ .

لقد استخدم حكماء قدماء المصريين مثلا زيت الخروع كمسهل وملين لمداواة البطون وما زال، واكتشف حكماء البابليين «البلادونا» واستخرجوها من حشيشة ست الحسن ، ولا يزال هذا الدواء معروفا حتى اليوم فى مداواة نوبات السعال لاحتوائه على بعض القلويدات الهامة (مثل الاتروبين الذى يستخدم فى توسيع حدقة العين) ، وتوصل حكماء الصين الى علاج الانيميا بأكل الكبد أو الخضراوات الغنية بمركبات الحديد ... الخ .

هذا وتذكر كتب التاريخ الطبى أن أحد حكماء المصريين الذى عاش منذ ٣٥٠٠ عام قد جمع وصنف ووصف أكثر من ٨٠٠ علاج لمختلف الامراض ، وقدم للبشرية قائمة بأكثر من ٧٠٠ دواء ، ونذكر هنا على سبيل المثال أن هذا الحكيم (المجهول الاسم) كان يصف للاطفال الباكين (ربما من مرض أو خلافه) علاجا يحتوى على مسحوق بذور نبات الخشخاش (وهو الذى يستخرج منه الأفيون مع مركبات أخرى حتى الآن) ، وهو نبات به مواد فعالة لتسكين الآلام ، ولقد كان هؤلاء الحكماء الكهنة يقدمون أدويتهم لمرضاهم فى صور مختلفة ، أى على هيئة حبوب (أو بلابيع) أو مسحوق أو سائل أو دهان أو كمادات أو مزيج ... الخ .

ويجىء **ابو قراط اليونانى** ليجمع ويصنف معظم الأدوية الفعالة التى نشأت فى الحضارات القديمة ، ثم نقل عنه الرومان بعد ذلك ، لكن الازدهار الحقيقى لعلم الأدوية وتحضيرها ووصفها وتصنيفها وتطويرها كان على يدى علماء العرب ، خاصة الكيميائيين منهم ، فقد عرفوا الأحماض ، وحضروا الأملاح ، وقطروا الكحول ، واستخرجوا المواد الفعالة من النباتات الطبية بحالة شبه نقية ... الخ ... الخ ، ولقد كانت بغداد وقتها مركزا ضخما لكل العقاقير المعروفة ، وظل هذا العصر بحق (من القرن الثامن الى الثالث عشر الميلادى) العصر الذهبى العربى لعلوم الطب والدواء ، ونحن فى حل هنا من التعرض للتفاصيل ، اذ أننا نشير فقط الى هذا النفر من صانعى الدواء للمرضى ، وهم فى الوقت ذاته صانعو حياة فى المقام الاول ، وكانوا النواة الطيبة التى ازدهرت بها علوم الغرب بعد ذلك ، اذ نقل الاوربيون عن العرب اكثر من الفى وصفة طبية أو دواء ، كما نقلوا علوم الكيمياء وكتب الطب العربية وغيرها من مصنفات علمية وفلسفية ، ولا بد أن نخص بالذكر هنا صانعى الحياة من أمثال الرازى والزهراوى وداوود الانطاكى وجابر بن حيان وابن سينا ... الخ ... الخ .

وببداية النهضة العلمية فى أوروبا فى القرن السابع عشر وما يليه ، بدأت صناعة الدواء تنتشر وتتعقد وتتطور تطورا عظيما، واصبحت لها صناعات ضخمة ، ومعامل بحوث فخمة، وميزانيات ورؤوس أموال تقدر بعشرات المليارات من الدولارات ، وربما كانت من أهم الصناعات التى يشهدها الآن عالمنا المعاصر .

ما عليك الا أن تلقى نظرة سريعة الى صيدلية أو مخزن أدوية كبير ، وعندئذ سوف تشهد آلاف الأصناف من مستحضرات ، دوائية من كل شكل وحجم ولون ونوع ، لكن ما تراه لا يمثل الا جزءا ضئيلا من كثير ، ومن وراء هذا يقف جيش متكامل من صانعى الحياة ليخففوا آلام الناس ، وليقدموا لكل داء دواء، أو أكثر من دواء، **عدا الهرم (الشيخوخة) فهو داء بدون دواء** ، وعدا قلة جد قليلة أيضا من أمراض استعصى فيها الداء على الدواء : **مثل السرطان** الذى جرب فيه العلماء أكثر

من ٢٧٠ الف دواء حتى الان ، الا ان ذلك الداء اللعين لم يستجب الا لعشرين أو ثلاثين مركبا، وهذه المركبات القليلة لا تقضى عليه قضاء مبرما ، لكنها تؤخر تدميره ، ومع ذلك فهناك جهود جبارة لانتاج المزيد من الادوية ، فلعل احدها ينفع فى علاج السرطان .

والواقع أن هذا التقدم العظيم فى صناعة الدواء يرجع الى التطور الهائل فى وسائل العلم والتكنولوجيا الحديثة ، ويرجع أيضا الى تفهم صانعى الحياة فى هذا المجال لمعظم العمليات الكيميائية الحيوية التى تتم فى الاجسام الحية، والى دراسة كل صغيرة وكبيرة فى التوازن والتناسق الكيميائى الذى تقوم عليه حياة الكائنات ، فمعظم الأمراض تنشأ من خلل فى هذا التوازن ، وغالبا ما يشير الطبيب على المريض أن يجرى أولا بعض تحليلات كيميائية خاصة حتى يستطيع على أساسها أن يعرف الداء ، ويحدد الدواء ، والدواء غالبا جزيئات كيميائية نقية معباة فى كبسولة أو حبة أو زجاجة نراها على هيئة ملح أو بلورات مختلفة الالوان .. اى أن الأمر فى حقيقته ليس الا كيمياء فى كيمياء ، فكما لا يفل الحديد الا الحديد ، كذلك لا يفل الخلل الكيميائى فى اجسامنا الا كيمياء تعادلها ، وتعيد لها توازنها .

ثم ان معظم الأوبئة الخطيرة التى كانت تجتاح العالم فى الماضى (مثل الطاعون والجدرى والسل والتيفود والتيفوس ... الخ) ، وتقضى على الملايين من البشر ، قد أمكن السيطرة عليها من خلال تفهم صانعى الحياة لكيمياء حياتها ، فيجهزون لها كيمياء مضادة توقف عملية أو أكثر من عملياتها الحيوية ؛ ولا تؤثر كثيرا فى العمليات الكيميائية التى تجرى فى خلايا اجسامنا ، فيموت الميكروب، ويحيا الانسان ، ومن اجل هذا تضاعف متوسط اعمار البشر فى أيامنا الحاضرة عنه فى الاجيال الماضية ، فحيث كان هذا المتوسط يتراوح ما بين ٢٥ ـ ٣٥ عاما ، أصبح الآن ما بين ٥٥ ـ ٦٥ عاما أو ربما أكثر فى الدول المتقدمة .

ومن أهم الانجازات التى قدمها صانعو الحياة هنا لانقاذ حياة الناس يبرز **التطعيم والتلقيح** ، ولقد عرفه بعض أطباء العرب فى الجدري منذ مئات السنوات ، وتبرز أيضا مركبات السلفا ومشتقاتها التى تجاوزت اصنافها الآلاف (بلغت حتى الآن أكثر من ٧٠٠٠ مركب) وعادة ما يحل الجديد الفعال، محل القديم الاقل فاعلية ، وذلك راجع ـ بطبيعة الحال ـ الى التحوير والتعديل الذى يجريه الكيميائيون او صانعو الدواء على الجزىء او الجزيئات الفعالة لتصبح اكفأ واحسن ، فيؤدى ذلك الى طوفان جديد من المركبات .. على أن أعظم انجاز يتمثل لنا فى المضادات الحيوية التى اكتشفها **الكسندر فليمنج** بالصدفة فى عام ١٩٢٨ ، ولهذا الاكتشاف قصة طويلة ومثيرة ، لكن النتيجة ان الانسان قد عرف البنسلين الذى يفرزه فطر أو عفن ليدمر به بعض أنواع البكتيريا التى تعيش معه فى الغذاء ، فيخلو له الميدان، ولقد تمخض هذا الاكتشاف عن وجود حرب خفية وصراع رهيب بين الميكروبات المختلفة ، واستفاد صانعو الحياة من الاسلحة الكيميائية الدقيقة التي تجهزها تلك الكائنات الصغيرة لتحارب بها بعضها البعض ، وفى هذا المجال تبرز أسماء لامعة من صانعى الحياة مثل سلمان واكسمان (الذى اكتشف الاستربتومسين من فطر شعاعى يعيش فى الطين) وهوارد فلورى وارنست تشين اللذان عزلا البنسلين بحالة نقية فى عام ١٩٤٠ وجرباه على المرضى ، ثم انقذا به عشرات الألوف من الجرحى أثناء الحرب العالمية الثانية ، ومن يومها انطلقت الشرارة ، وزادت الاكتشافات وعزلت آلاف المضادات الحيوية التى تقضى على كثير من الميكروبات المسببة للأمراض ، ولا تزال مؤسسات الأدوية فى سباق جبار لانتاج المزيد من « الأسلحة » الكيميائية

الدقيقة المتطورة ، للتغلب على قائمة طويلة عريضة من الميكروبات التى كانت تهدم حياة البشر فى الماضى، لكنها الآن قد لزمت حدودها، وقل بلاؤها بفضل صانعى الحياة الذين ادركوا بعض أسرار الحياة .

ذكرنا أن القدماء كانوا يعتمدون فى علاجهم على الأعشاب وبعض أجزاء من حيوانات مختلفة ، ثم تطور الأمر الى عزل المادة الفعالة بحالة نقية ، ومعرفة تركيبها الكيميائي ، ثم تطورت الأمور أكثر ، واصبح من الممكن تخليق معظم هذه المواد الفعالة فى انابيب الاختبار بدلا من الاعتماد على الاعشاب أو الفطريات أو الكائنات الأخرى التى تمدنا بها (مثل الغدد التى نستخلص منها الهرمونات) . . لكن التطور الخطير والحديث الذى طرأ على أحد فروع علم البيولوجى والمعروف حاليا باسم هندسة الوراثة Genetic Engineering سوف يؤدى الى أهداف لم تكن لتطرأ على عقل بشر .

• • •

زراعة مورثات الانسان فى الميكروبات

نحن — فى الواقع — نقف الآن على بداية درجة فى سلم طويل من سلالم المعرفة التى ستؤدى الى تطبيقات قد تغير انماط افكارنا المعاصرة ، اذ من خلال البحوث الدقيقة والعميقة فى أسرار الحياة ، توصل العلماء الى فك الشفرة الوراثية التى تحدد كل صغيرة وكبيرة فى حياة الكائنات .. بداية من الفيروس والميكروب ، الى النبات والحيوان والانسان.

فالفرق بين الميكروب الذى يسبب المرض وبين ميكروب آخر قد يكون من ورائه تقع ، انما يرجع الى خطة وراثية مقدرة فى هذا الميكروب أو ذاك .. هذه الخطة أو الخطط « مكتوبة » ومسجلة فى جينة أو جينات (مورثات الخلية) .. فصناعة السم التى يفرزها الميكروب الضار ، وبه يحدث المرض، انما تتم عن طريق جينة أو أكثر .. كما ان بعض الامراض الوراثية التى تظهر فى الانسان والحيوان يرجع سببها الى خطأ فى بعض الجينات التى تتراص على الكروموسومات ، وكأنما هى خطوط تشغيل تنتج الجزيئات بدلا من الآلات التى نراها مثلا فى مصانعنا ، وهى تقوم بتجميع الأجزاء المعدنية .

ونحن لا نريد أن نتعرض هنا للتفاصيل ، لان هذا الموضوع طويل جدا ، لكن يكفى أن نذكر أن صانعى الحياة الجدد الذين نعرفهم الآن باسم علماء هندسة الوراثة قد نجحوا فى نقل الصفات الوراثية من كائن الى كائن آخر ، ويعنى هذا ان الميكروب المسالم قد يصبح ميكروبا ضاريا اذا تقبل جينة او اكثر من ميكروب ضار، ليضمها الى جهازه الوراثى، فتصبح جزءا منه ، وتمنحه صفة وراثية جديدة لم تعرفها سلالته من قبل * .

والبحوث فى هذا المجال كثيرة جدا ، اذ بدأ العلماء مثلا فى نقل جينة أو أكثر من ضفدع الى ميكروب ، أو من نبات الى حيوان ... الخ ، لكن هذه البحوث — رغم غرابتها — كانت تداعب آمال العلماء (أو ربما خيالهم) للتوصل الى اهداف تفيد البشرية فائدة ضخمة ، فمن خلال نقل صفة أو جينة من كائن الى كائن آخر ، يمكن — والحال كذلك — ان يتلاعبوا فى صفات الكائنات ، اما الى الأسوأ ، أو الى الاحسن ، وطبيعى ان العلماء يسعون دائما الى ما فيه اسعاد الناس ، أو الاقلال من معاناتهم .

---

* لمزيد من التفاصيل من هذا الموضوع الرجو الرجوع الى دراستنا بعنوان : ماذا يحدث فى العلوم البيولوجية — عالم الفكر — العدد الرابع من المجلد الثامن ص ٢٣٧ — ٢٨٨ .

ولقد تحقق هدف عظيم فى هذا المجال ، اذ تمكن فريق من العلماء الامريكيين أن يحولوا ميكروبا الى اداة حية جديدة ليصنع لهم **هرمون الأنسولين** ، وقد لا يعنى هذا الخبر شيئا فى حياة الناس ، لكنه بداية لانتصارات بيولوجية على درجة كبيرة من الأهمية ، فكل الميكروبات ـ على اختلاف انواعها ـ لا تنتج انسولينا، فليست لديها خطة وراثية لصناعة هذا الهرمون الهام فى حياة الانسان والحيوان، اما لماذا لجأ العلماء الى انتاج الأنسولين عن طريق الميكروب ، فذلك يرجع لأسباب كثيرة نذكر منها :

● هناك ملايين من الناس مصابة بالسكر، وهذا يعنى ان خلايا خاصة فى البنكرياس قد توقفت عن انتاجه ، أو أنها تنتج أنسولينا خاطئا فى تكوينه، فيؤدى ذلك الى عدم احتراق السكر فى أبدانهم بالمعدلات المطلوبة ، فتنخفض طاقتهم الحيوية ، ويصابون بالهزال ، وقد يؤدى ذلك الى مضاعفات خطيرة ، ما لم يعالجوا الحصول على أنسولين مستخلص من الحيوانات ، ليعيشوا عليه العمر كله ، لكن استخلاص الهرمون وتنقيته يستلزم جهدا ، ولهذا يرتفع ثمنه نسبيا ، يضاف الى ذلك ان الأنسولين الحيوانى يختلف فى بعض تفاصيله أو تركيبه الكيميائى عن الأنسولين الانسانى ، وقد تتعرف أجهزة المناعة فى الجسم على هذا الاختلاف ، وعندئذ تجهز بروتينات مضادة (أجسام مضادة) لهذا الأنسولين الغريب ، فتبطل مفعوله ، ولا بد من تغييره بأنسولين آخر مستخلص من حيوان مختلف ، وفى هذا مشقة على المرضى ومستخلصى الأنسولين والأطباء .

● ثم انه لا توجد وسيلة ـ الآن على الأقل ـ لكي نصلح الخطأ الذى حل بالبنكرياس، كما ان زراعته غير مأمونة العواقب .

● اعتماد العلماء على الميكروب فى تصنيع الأنسولين يرجع الى سرعة تكاثره تكاثرا رهيبا، كما انه يؤدى عملياته الحيوية بكفاءة عالية لا تتأتى لأى كائن آخر ، ومن هذه العمليات ينتج الأنسولين بكميات وفيرة تكفى الملايين وتزيد .

● أصبح من الميسور نسبيا الآن نقل الجينات بين خلايا الكائنات عن طريق «تكنيك» الهندسة الوراثية .

ولهذه الأسباب وغيرها نجح فريق من العلماء فى مؤسسة صناعية دوائية كبرى تطلق على نفسها جينتيك Genetech (اختصار لتكنولوجيا الجينات) فى انتاج كمية من الأنسولين البشرى لأول مرة فى تاريخ الحياة على الأرض عن طريق الميكروب ، ولقد تم ذلك بعد بحوث عميقة ، وجهود مضنية استمرت لسنوات طويلة .. صحيح انهم لم يحصلوا على الجينة المسئولة عن تصنيع الأنسولين من خلايا بنكرياس الانسان بحالة نقية ، بل وجدوا انه من الأيسر نسبيا ان يخلقوا جينة صناعية مثلها تماما ، وبكل تفاصيل شفراتها الوراثية ، ثم زرعوها فى احدى الميكروبات المنتقاة ، ولكى « يعرف » الميكروب من أين يبدأ واين ينتهى من صناعة هذا الجزىء الدخيل أو من خلال هذه الجينة الدخيلة ، وضعوا على الجينة معلومة وراثية تعنى «ابدأ من هنا » ، واخرى تعنى « قف هنا » ، فيبدأ الميكروب بالفعل فى تشغيل خطوط «مصنعه» الدقيق ، وتخرج « السلعة » (نعنى الانسولين) وكأنما هى مجهزة فى جسم انسان لا ميكروب .

وطبيعى ان الميكروب ليس له في الانسولين مغنم ولا مأرب ، لكننا روضناه لينتج لنا ما نحتاج اليه ، وعندئذ يقوم بالتخلص من هذا الأنسولين فى الوسط الغذائي الذى يعيش فيه، لأنه يعتبر فى حياته بمثابة نفاية كيميائية ،

لكن على هذه النفاية تتركز اهتمامات صانعي الحياة ، وتتوقف حياة ملايين البشر .

وقبل ذلك نجحت هذه المؤسسة أيضا فى انتاج هرمون يوجد فى مخ الانسان عن طريق ميكروب .. **والهرمون اسمه سوماتوستاتين** Somatostatin ، وهو من البروتينات الصغيرة نسبيا (يتكون من ١٤ حامضا امينيا متراصة بنظام خاص فى جزيئها فى حين ان الانسولين يتكون من ٥١ حامضا امينيا متراصة فى « سطرين » تربطهما وصلتان كيميائيتان) .

والواقع أننا من خلال هذين الانجازين العظيمين ــ اللذين ظهرا هذا العام ــ سوف نخطو خطوات وخطوات نحو عصر تكنوبيولوجى مثير .. فبدلا من زراعة الأعضاء البشرية فيمن يحتاجون اليها ، بدأ العلماء فى زراعة الجينات فى الخلايا المختلفة للكائنات ، وسوف يتمخض ذلك عن بداية عصر جديد ومثير ، وقد يصبح من المكن فى المستقبل القريب أو البعيد أن نروض المكروبات لتصنع لنا الهرمونات والبروتينات وكل المكونات الأخرى المعقدة التى تنتجها أجسامنا عن طريق الخطط الوراثية التى تحملها جيناتها الكثيرة ، اذ ما علينا الا أن ننقل الخطة الوراثية بحذافيرها (من خلال جينة أو أكثر) الى الميكروب ، وما عليه الا أن يعطينا ما نريد ، وبكميات لا نحلم بها فى عصرنا الحاضر ، وليس ببعيد أيضا أن نقيم للميكروبات مصانع ضخمة لتنتج مثلا هيموجلوبين الدم أو كل مكوناته الأخرى الهامة ، فتعطينا الميكروبات دما بدلا من الخمر !

لكن نجاح علماء هندسة الوراثة فى نقل الجينات أو المورثات من انسان الى ميكروب أو ضفدع ، أو اى كائن آخر ، ثم تعبيرها عن نفسها بابراز صفتها الوراثية فى الوسط الجديد الذى زرعت فيه ، هذا النجاح قد يقود الى نجاح أعمق فى اصلاح الأخطاء الوراثية التى يجىء بها الانسان الى الحياة ، وهى ــ فى الواقع ــ اخطاء قد تكون قاتلة ، ولا يمكن اصلاحها فى الوقت الحاضر الا عن طريق امداد الانسان بالانتاج الذى كانت تصنعه هذه الجينة الخاطئة ، أو التى توقفت عن اداء عملها لأسباب يطول شرحها .

والجهاز الوراثى للانسان معقد أشد تعقيد ، وهو يبدأ ــ بطبيعة الحال ــ مع بداية تكوين الانسان ، والبداية بويضة ملقحة ، واليها ينتقل الخطأ الوراثى من احد الوالدين أو كليهما ، فيعبر عن نفسه فى الجنين منذ البداية ، وقد يكون الخطأ الوراثى كبيرا ، وعندئذ لا يكمل الجنين حياته ، فيكون الاجهاض الطبيعى أو الجراحى هو السبيل الوحيد فى عدم ظهور مثل هذه الأجنة الى الوجود .

فمن بين المواليد التى تفد الى عالمنا يوجد ٢ ٪ مصابون بأمراض وراثية ، الا ان بعض العلماء يميلون الى اعتبار هذه النسبة فى حدود ٠٫٥ ٪ .. ولو أخذنا هذه النسبة الاخيرة فى الاعتبار ، لكان معنى ذلك أن من بين كل مليون مولود يوجد خمسة آلاف منهم مصابون بأمراض وراثية ، أو أن عالمنا يستقبل سنويا أكثر من ٦٠٠ الف مولود بعاهات وراثية منها على سبيل المثال لا الحصر التخلف العقلى ونزف الدم وعمى الألوان وضمور العضلات والأنيميا الناشئة من خطأ فى مكونات كرات الدم أو غياب صبغة البشرة (المهق) .... وعشرات غيرها مما يتسبب عنها مآس عائلية واجتماعية .

لكن هل يستطيع صانعو الحياة ان يصححوا أخطاء الحياة ؟

الواقع أن تحقيق ذلك من الصعوبة بمكان فى وقتنا الحاضر ، لكن الأمل معقود على الانجازات الأولية التى يحققها العلماء الآن من خلال هندسة الوراثة ، وعلى « التكنيك » الحديث الذى حققوه فى اخصاب البويضات خارج الأرحام ، ثم انقسام هذه البويضات الملقحة فى أنبوب الاختبار الى خلايا عديدة ، ثم امكان تفصيص هذه الخلايا فى بداياتها ، بحيث يصبح من الميسور تنمية كل خلية منها لتعطى جنينا مستقلا ، ثم اختيار أى من هذه الأجنة لزراعته فى الرحم ، لينمو فيه ويتطور التطور الطبيعى .

ان الخطوط العريضة التى ذكرناها فى الفقرة السابقة اصبحت الآن علوما قائمة بذاتها ، ولا نستطيع أن نتعرض لتفاصيلها ، لكن يكفى أن نذكر أنها بمثابة الشرارة أو المفتاح الذى يفتح الباب على مصراعيه لندخل منه الى عصر قد يحقق المعجزات (أى التى نعجز عن تحقيقها الآن) .. فمن الممكن أن نبدأ الجنين فى أنبوب الاختبار ، ثم نفصص خلاياه قبل أن تتشكل وتتميز ، ونعامل هذه الخلايا كما نعامل الميكروبات مثلا ، وننقل اليها جينات أو مورثات سليمة بدلا من الجينات الخاطئة ، أى اننا ببساطة شديدة نمدها « بقطع غيار » وراثية على ادق المستويات ، أسوة بما يحدث فى قطع الغيار البشرية (زراعة الاعضاء) ، أو قطع غيار الآلات ، فيحل السليم محل الفاسد ، ويقوم بعمله ، وعندئذ نعيد الخلية بعد « اصلاحها » الى الرحم ، لتنمو فيه ، وتعطينا مخلوقا سويا بغير ضعف أو عاهات .

ونحن نعلم مقدما أن تحقيق ذلك يحتاج الى وقت وميزانيات وبحوث عميقة ومتشعبة وطويلة ، لكن تطور المعرفة فى عصرنا الحاضر يسير بخطى واسعة ، فهناك مئات المعاهد ومراكز البحوث والجامعات التى تضم آلاف العلماء الذين يتعاونون فى هذا المجال ، فما يخفق فيه هذا المعهد ، قد ينجح فيه ذاك ، وغالبا ما يقود النجاح الى نجاح أكبر وأضخم ، وقد يؤدى ذلك ــ على المدى البعيد ــ الى اعتبار البويضة الملقحة بمثابة حقل تجارب ، أو خط تشغيل آلى ، أو « مشروع » هندسى وراثى من حق العلماء ان يحوروا فيه ويغيروا ويطوروا ويختاروا ، فيضعون على خط تشغيلها الجينات الممتازة ، لتعطى بدورها مخلوقا ممتازا ، بصفات وراثية ممتازة ، وهو ما نطلق عليه اسم السوبرمان أو الانسان المثالى أو الأرقى ، وكأنما هم يريدون اختصار الزمن الذى يغير ويبدل فى خلط الصفات الوراثية فى عملية التزاوج والاخصاب التى تتم طبيعيا ، بغرض انتقاء الصالح والابقاء عليه ، والقضاء على الطالح والتخلص منه ، وهو ما نعبر عنه علميا بعملية الانتقاء الطبيعى ، وهى عملية بطيئة جدا ، وتحتاج الى عشرات الألوف أو ربما ملايين السنين ، لكن صانعى الحياة ــ من خلال التكنولوجيا الوراثية ــ قد يسارعون بالعملية ، وينجزون فى عشرات أو مئات السنوات ، ما تنجزه الطبيعة فى مئات الألوف من السنوات .

لكن هذا التطور العلمى والتكنولوجى الهائل لم يقدم للبشرية كل ما تطمع فيه من آمال دون أن يتمخض ذلك عن صعاب ومشاكل واخطار وأعراض جانبية تضر الانسان ولا تنفعه .. أى كأنما هذا التقدم الحضارى سلاح ذو حدين ، حد منه يكمن فيه الخير ، وحد آخر فيه البلاء والضير .

ففى الوقت الذى تزدهر فيه الصناعات ، وتدور الآلات ، وتنطلق السيارات والطائرات والبواخر وغير ذلك من سبل المواصلات ، وتعطى الانسان الراحة فى اسفاره ، وتقدم له ما يسعده فى مقومات حياته ، تعطيه فى الوقت نفسه التلوث والضوضاء والتوتر والقلق ، وما يصاحب هذه المظاهر الجديدة على كوكبنا من اضرار صحية ونفسية لا يستطيع احد ان يتنبأ بنتائجها على المدى البعيد ، لكن الاحصائيات تشير الى أن امراضا مثل ارتفاع ضغط الدم وازمات القلب والأمراض النفسية آخذة فى الارتفاع المضطرد رغم التقدم الطبى الذى وصل اليه الانسان .

واذا كان الهدف الذى يسعى اليه صانعو الحياة من خلال كشوفاتهم واختراعاتهم هو اسعاد الناس ، وتيسير حياتهم ، واطالة اعمارهم ، والقضاء على امراضهم ، الا ان ذلك قد خلق مشاكل كثيرة . فالارتفاع الكبير المطرد فى سكان العالم ، أو ما يطلقون عليه « الانفجار السكانى » ، كان نتيجة حتمية للرعاية الطبية والصحية التى يلقاها الناس ، وهذا أمر لا ينكره أحد ، ولا يستطيع أن يقف ضده ، لكن ذلك قد خلق مشاكل اجتماعية فى الدول النامية والمتقدمة على حد سواء .. فالزحام فى السكن والعمل ، والصراع على لقمة العيش ، وعدم التوازن بين الموارد التى تفى حاجات الناس ، وبين ينابيع الثروة التى يملكونها ، هى من سمات بعض الدول النامية التى فشلت فى تحديد سكانها ، كما أن البطالة ، ورعاية الأعداد المتزايدة من المسنين الذين أطالت الانجازات الطبية الحديثة أعمارهم ، قد خلقت عبئا كبيرا على ميزانيات الدول المتقدمة ، فهؤلاء جميعا يستهلكون ولا ينتجون ، مما يترتب عليه اعادة النظر مرة ومرات فى أنماط الحياة ، وتقديم حلول بديلة ، حتى لا يختل التوازن بين المنتجين والمستهلكين

وكان من جراء التقدم الهائل فى الصناعات الاليكترونية ، واحلال الآلة محل عضلات الانسان ، بغية اراحته ، وعدم تسخيره ، ثم استخدام الحاسبات الاليكترونية ، وتطوير الانسان الآلى الذى يقوم بأعمال لا يستطيع أن يقوم بها الانسان العادى ، ثم ظهور صناعات آلية ضخمة تشرف عليها العقول الاليكترونية بدلا من العقول البشرية ، أو تحل محلها .. كل هذا وغيره قد جعل من الانسان «بضاعة» رخيصة في سوق الانتاج ، اذا ما قورن مثلا بالانجازات السريعة التى يقوم بها التحكم الآلى الذاتى للانسان الصناعى (نوع من الكومبيوتر يؤدى نفس الأعمال التى يقوم بها البشر) .. ولا زالت أزمة تطوير الطباعة آليا فى واحدة من دور الصحف العالمية (التايمز البريطانية) ماثلة فى الأذهان ، فالاستغناء عن عمال الطباعة ، أو عمال الصناعة عموما ، واحلال الدوائر الاليكترونية الصغيرة والمعقدة محلها ، لمن المشاكل الضخمة التى سيواجهها العالم المتقدم فى الأجيال القادمة ، ولا شك أن ذلك يستلزم حلولا اجتماعية عويصة ، فاحساس الانسان بأنه أصبح بغير ذات قيمة فى الانتاج الصناعى الذى تقوم عليه أعمدة الدول ، والفراغ الذى يعيش فيه دون شعور بالمشاركة فى الحياة الانتاجية ، ثم وجود منافس شديد على هيئة تصميمات اليكترونية اكفأ منه وأرخص .. كل هذا وغيره قد يؤدى الى عواقب وخيمة بدأت الدول تتنبه لها ، وتحسب حسابها .. وكان آخر مؤتمر عقد لها فى نيس منذ شهور قليلة بغرض عرض مزايا هذا العصر الآلى الاليكترونى وعيوبه ، ثم كيفية تخطي هذه العيوب ، لكن يبدو ان

المشكلة أعقد مما نتصور، فلم يتفق الحاضرون على شيء يمكن أن يؤدى الى نتيجة فيها صلاح البشرية .

حتى ان بعض علماء الحياة ـ رغم اعترافهم بافضال العلوم الطبية على الناس ـ يشيرون الى ان فى ذلك حيودا عن الخط الذى ارتضته الطبيعة سبيلا لمخلوقاتها ـ بما فى ذلك الانسان
فهدف الطبيعة دائما ان تبقى على الصالح ، أو تنتقيه وتحافظ عليه ، وتترك الطالح أو الضعيف لقدره (من الوجهة البيولوجية طبعا) ، ليتوارى عن مسرح الحياة ، والغرض من ذلك ان يسود هذا الكوكب الأقوياء بيولوجيا لتحسين النوع الانسانى والحيوانى، لكن أن يتدخل الانسان بطبعه فى هذا المبدأ الهام من مبادىء الحياة ، لينقذ حياة القوى مع الضعيف. فسوف يؤدى ذلك ـ على المدى الطويل ـ الى « تخفيف » أو اضعاف الصفات الوراثية الممتازة عن طريق خلطها مع صفات وراثية غير مرغوب فيها بالتزاوج بين هذا وذاك ، ورغم أن جوهر هذا المبدأ صحيح ، ورغم انه ساد هذا الكوكب منذ مئات الملايين من السنين ، الا أن أحدا لا يستطيع أن يطبقه ، أو ينادى به لقسوته وخروجه على العاطفة التى يتميز بها الانسان ، اذ لا يستطيع انسان أن يسن تشريعا ينادى مثلا بعدم انقاذ حياة الضعفاء أو ذوى العاهات الوراثية .

ويسوق فانس باكارد فى كتابه « **مشكلو الحياة** » كثيرا من التخوف الناتج من تقدم العلوم البيولوجية ، وتدخلها ـ بطريق مباشر أو غير مباشر ـ فى حياة الناس ، فهو يذكر مثلا أن العلم الذى يستطيع أن يتحكم فى عقولنا عن طريق تغيير أو تحوير ما يجرى فى امخاخنا من عمليات كيميائية كهربية عصبية معقدة باقحام مواد كيميائية أو أجهزة ودوائر اليكترونية أو كهربية متطورة ، قد يؤدى الى تغيير أو تحوير سلوك الانسان ، والواقع ان ذلك موضوع طويل * ، لكن يكفى أن نشير الى أن العلماء قد توصلوا الى استنباط مئات المركبات والعقاقير فى السنوات القليلة الماضية من أجل المخ أو الجهاز العصبى وحده . . فهذه العقاقير على حد تعبير باكارد فانس « قد تجعل الانسان كالثور الهائج ، أو قد تعطيه وداعة من بعد ثورة .. أو تحوله الى قانط عابس حينا ، أو مبتهج سعيد حينا آخر .. أو قد تبكيه ، أو تدفعه الى مرح صاخب ، أو تخلق منه انسانا طيعا مسالما ، أو مشوش الفكر ، أو عنيدا ، أو مخبولا ، أو جامدا ، أو مقداما ... » الخ ... الخ .

ويخشى باكارد أن يأتى اليوم الذى يتلاعب فيه الزعماء والقادة بهذه المواد الغريبة ، فيحيلون سلوك الجماهير الغفيرة الى سلوك يوافق امزجة هؤلاء القادة ، خاصة فى الدول ذات الحكم الدكتاتورى ، اذ يكفى أن توضع هذه المواد فى مياه الشرب مثلا ، لتحيل التمرد والعصيان الى طاعة عمياء ، أو تدفع الجماهير المسالمة الى وحوش كاسرة .. اى كانما البشر هنا ـ وتحت تأثير بعض هذه العقاقير ـ قد يصبحون كالدمى الحية التى تأتمر بأمر المادة أو المواد التى تتلاعب بأمخاخهم .

ويضرب باكارد مثلا فى تشاؤمه ، فيذكر أن « التكنولوجيات التى جاءت لضبط السلوك ،

---

* انظر دراستنا فى هذا الصدد بعنوان « مستقبل المخ.. ومصير الانسان » على صفحات عالم الفكر ـ العدد الاول ـ المجلد الرابع صفحة ٧٥ ـ ١٣٠ سنة ١٩٧٣ .

والتلاعب فى بدايات الحياة (يقصد اطفال الأنابيب) ونهاياتها (يقصد تأخير حلول الموت بالأجهزة الحديثة) قد أدت الى بعض النتائج السعيدة ــ كما ناقشت ذلك فى الفصول السابقة ، لكن ذلك ــ بوجه عام ــ يزيد من النكوص أكثر من التقدم » !

ويضيف باكارد الى ذلك قوله « عندما يتعرض الناس الى هذا التلاعب الذى يقوم به العلماء ، فانه يصبح من الصعب عليهم ــ اى الناس ــ أن يشعروا بأنهم شىء خاص ، هذا اذا تجاوزنا عن ذكر أنهم شىء عظيم وممتاز . ان تبريرنا لشعورنا بأننا مخلوقات فريدة لم يصبح له ما يبرره ، ذلك ان العلماء التجريبيين لا يزالون يسعون الى ابتكار طرق جديدة للتدليل على أن الانسان شىء قابل للطرق أو التطويع والليونة » !

ويلخص باكارد طرق التلاعب فى صفات وسلوك الانسان التى نجح فيها العلماء ، أو يحاولون التلاعب بها مستقبلا فيذكر منها :

التلاعب فى السلوك بناء على وسائل علمية متقنة ومقننة (يقصد التنويم والعقاقير) .

التلاعب فى مزاجه (يقصد العقاقير والأجهزة الاليكترونية التى تتسلط على مخه) .

التلاعب الجذرى فى طرق تكاثر الانسان (يقصد التلقيح وتربية الأجنة خارج الأرحام).

التلاعب فى شخصيته .

التلاعب فى مخه وفى وظائفه .

التلاعب فى الصفات الوراثية .

التلاعب فى اطالة عمره واجزاء من جسمه (يقصد زراعة الأعضاء بغية اطالة الاعمار).

التلاعب فى المواقف التى يحين فيها اتخاذ القرارات الهامة (بواسطة التأثير على المخ) .

التلاعب فى حرماننا من خصوصياتنا .

التلاعب فى النوع الانسانى وتفرده .

لكن باكارد ينسى أن العلماء هم بشر أولا واخيرا ، وأنهم مرهفو الشعور ، رقيقو الأحاسيس ، ساعون دائما الى المعرفة ، مطبقون لهذه المعرفة فى تخفيف آلام البشرية ومعاناتها ، جاعلون نصب أعينهم عدم امتهان كرامة الانسان، أو التلاعب بآدميته . . صحيح ان القلة منهم قد تصنع أسلحة الدمار ، الا أن ذلك بدافع حماية الأوطان ، لكن قرار استخدام هذه الأسلحة لا ينبع منهم ، بل أن الأمر بيد السياسيين والقادة ، ومع ان هذا الصراع بين البشر أبدى ، أو هو لازمة من لوازم الحياة على الأرض بدليل قوله تعالى « ولو لا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض » ، الا ان البشرية تجنى منه بعض الثمار ، فصراع العقول مع العقول بفرض تطوير أسلحة الدمار ، يتمخض فى النهاية عن اختراعات كثيرة تجد لها فى النهاية تطبيقا يفيد البشرية فى حياتها .

فتحرير الطاقة النووية من عقالها لم يكن القصد منه صناعة القنابل الذرية ، بل كان القصد هو السيطرة على تلك الينابيع الهائلة من الطاقة ، لاستخدامها فى توليد الكهرباء ، أو دفع السفن ، أو اطلاق الصواريخ ، أو تشغيل بطارية صغيرة بالطاقة الذرية ، لتجعل القلب ينبض لسنوات عديدة ، كما ألمحنا الى ذلك فى منظمات القلوب . . ورغم أن العالم

يمتلك الآن مخزونا هائلا من القنابل النووية ، الا أن ذلك قد خلق نوعا من التوازن بينالقوى الكبرى فى عالمنا ، كما انها لا تستطيع ان تجازف بشن حرب ذرية ، ولهذا بقيتالقنابل مخزونة لأكثر من ثلث قرن من الزمان ، فى حين أن ينابيع الطاقة النووية المستخدمة فى الأغراض السلمية آخذة فى الازدهار ، وربما تصبح المصدر الأساسى بعد أن ينضب مخزون الوقود الحفرى التقليدى .

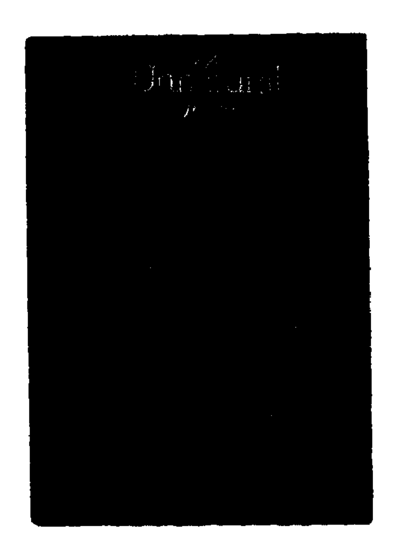
ولقد جاء الرادار كحاجة ماسة لاستخدامه فى الحروب لكشف الاهداف المحلقة المعادية، لكنه وجد فى السلم استخدامات تفوق فائدته الحربية اضعافا مضاعفة ، فأصبح بمثابةالعين « السحرية » التى تهدى الناس فى البحر والبر والجو والفضاء ، ويريهم ما لا عين رأت .

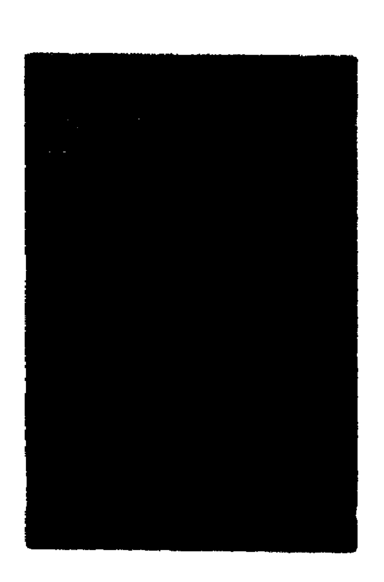
ولقد نشأت الصواريخ فى البداية ،لتحمل اسلحة الدمار، وتصيب بها الأهدافالبعيدة، لكن هذا السلاح قد تطور لغزو الفضاء ، وبه تم وضع اقمار صناعية تدور حولالارض، لتنقل البرامج التليفزيونية ، والمكالمات التليفونية ، والأخبار المصورة ، وتكتشف الأعاصير ، وتنبىء عن الثروات المدفونة ... الخ ... الخ .

واخيرا وليس آخرا نذكر ما جاءت به الاية الكريمة « وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم » .

* * *

شكسبير، الحاضر أبداً





عبد الواحد لؤلؤة

نظرة عابرة على اى جدول مطبوعات يصدر فى انجلترا او اميركا ، من دار نشر تعني بالآداب تظهر لنا ان شكسبير لا يغيب عن اهتمام الناشرين ، نصوصا او دراسات . ان المرء ليعجب من هذه الظاهرة حتى في هذا القرن العشرين . ثلاثمائة وستون سنة مضت على وفاة هذا الشاعر ، تعرضت سمعته الأدبية خلالها الى صنوف من المد والجزر . لم تجمع أعماله الا بعد وفاته بسبع سنين يوم صدر (الفوليو الاول عام ١٦٢٣) . تنكر له ادباء النصف الثاني من **القرن الثامن عشر ، وامتدت يد بعضهم** (تصلح اخطاء) الشاعر المسرحي الكبير **حيث كان يتبع القريحة** والموهبة ، ويبتعد عن ارسطو والتابعين . القرن التاسع عشر يعيد اليه اعتباره ويضع القريحة فوق القانون . يتجرد له الرومانسيون بزعامة كولردج ، ويكادون ان يبلغوا به مرتبة التقديس. تهمل بعض مسرحياته ، ويشك فى أصالة بعضها . تحوم الشكوك حول وجوده أصلا ، وفى اواسط **القرن العشرين تتحمس جماعة اميركية** وتتقدم بطلب رسمي الى السلطات البريطانية (لنبش قبر شكسبير) بحثا عن وثائق قيل ان شكسبير اوصى أن تدفن معه ، واعتقد المتحمسون **انها ستكشف عن اصالة مسرحياته . يقول احد** الخبثاء من الصحفيين الانكليز ان رئاسة بلدية لندن كان يعوزها بعض المال للقيام بمشروع لتصريف المياه ، فسمحت بنبش القبر ، وربما كانت قد شجعت اولئك المتحمسين من طرف خفى ، فحصلت على المال ، ولكن المتحمسين عادوا بخفي حنين .

وعلى الطرف القصي من هذا العبث ، هناك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة . لا يكاد يمر عام الا ويطلع علينا الباحثون بناحية جديدة لم يسبق ان تصدى لها غيرهم . ويبدو ان ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي عن شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس .

— ١ —

الكتاب الاول بين يدى عنوانه **المشهد اللاطبيعي** The Unnatural Scene ومؤلفه مايكل لونج Michael Long استاذ الادب الانجليزى بجامعة كمبردج بانجلترا ، وقد صدر عام ١٩٧٦ عن دار نشر مثيوين Methuen ، ويحمل الكتاب عنوانا فرعيا هو **دراسة في المأساة الشكسبيرية** A Study in Shakesperean Tragedy.

يقع الكتاب في ٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط ويضم ثمانية فصول هي :

(١) النظام الاجتماعي والعالم المفعم بالحياة
Social Order and the Kinetic World

(٢) مغربي البندقية
The Moor of Venice

(٣) بطل روما
The Hero of Rome.

(٤) فيينا مدينة الحنابلة
The Puritan City of Vienna

(٥) كوميديا « ترويلس وكريسيد »
The Comedy of Troilus and Cressida

(٦) الدنمارك واميرها
Denmark and its Prince

(٧) الملك لير : فلسفة الربيع
King Lear: The Metophysic of the Spring

(٨) اغاني ابولو و دايونيسوس
The Songs of Apollo and Dionysios

يقول المؤلف في مقدمته ان الكتاب نشأ عن تطور المحاضرات التى القاها على طلبته في كلية (تشرشل) بجامعة كمبردج في الاعوام ١٩٧٠ ـ ١٩٧٤ . ويشير الى ان المناقشات التى جرت معهم هي التي طورت هذا الكتاب حتى اتخذ شكله الحالي ، وهو يحسب ان الفضل في ذلك يعود الى طلبته بالذات . وهذا نوع من تواضع العلماء لانكاد نلمسه عند بعض من نعرفهم من الاساتذة ، ممن يعز علينا . وقد لفت نظرى ان المؤلف يشكر عددا ممن قرأ مسودات الكتاب فأفاد من ملاحظاتهم وثاني هؤلاء البرفسور جون كاجنون John Cagnon . لقد استوقفني هذا الاسم طويلا وحيرني طويلا . فقد وصلني مؤخرا العدد الثاني (ربيع ١٩٧٨) من نشرة الدراسات العليا بجامعة هارفرد ، وفيه مقال عن البروفسور John Gagnon استاذ علم النفس بجامعة ولاية نيويورك ، الذى عينته هارفرد ، اعرق الجامعات الاميركية ، **استاذا زائرا لمدة سنتين . الفرق بين الاسمين هو الحرف الاول من هذا الاسم** النادر نوعا ، فاذا كان الكتاب يذكر الاسم بحرف C بدل G كغلطة مطبعية (وحتى الكتب الانكليزية صارت تظهر فيها اغلاط مطبعية في الاونة الاخيرة ، وقد لاحظت ثلاثا **من هذه الاغلاط ، لهفي على الاغلاط في الكتب العربية !** واذا كانت الاشارة الى نفس الاستاذ فان للاشارة دلالتها في بعض الآراء النقدية التى يسردها المؤلف . البروفسور Gagnon **حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة** شيكاغو عام ١٩٦٩ . وتذكر نشرة هارفرد انه (قضى سنة في البحث في كلية تشرشل بجامعة كمبردج) بعد تخرجه . ، ولما كان هذا الكتاب

قد تجمعت مادته بين ١٩٧٠ - ١٩٧٤ كما يذكر المؤلف ، فان اغلب الظن ان المؤلف الانجليزى يشير الى البروفسور الاميركي ، الا اذا كانت الصدفة النادرة قدجمعت اثنين فى كلية واحدة بجامعة واحدة لا فرق بينهما الا الحرف الاول فى الاسم !! وسبب حيرتي فى ذلك ان الاستاذ الاميركي قد اشتهر بابحاثه في (السلوك الجنسي عند الانسان) وبسبب هذه الشهرة طلبته جامعة من وزن هارفرد ليطور ابحاثة فيها . وجون هارفرد مؤسس الجامعة الاميركية الاولى عام ١٦٣٦ ، كان استاذا فى كلية ايمانوئيل بجامعة كمبردج ، وقد هاجر من كمبردج البريطانية الى كمبردج الاميركية ، فى عصر الحنابلة (البيوريتان) طلبا للحرية الدينية فى العالم الجديد ، واسس اول واهم جامعة فى امريكا فى محيط (نيوانجلند) الذي ما زال يوصف بالصفة (البيوريتانية / الحنبلية) .

واذا صحت ظنوني ، التى احس انها صحيحة ولا أقوى على ابراز الدليل المادى على صحتها ، فانها تفسر هذا الاهتمام الجديد نسبيا فى الدراسات الشكسبيرية : واعنى به دراسة نواحي السلوك الجنسي لدى عدد من شخصيات المسرحيات الشكسبيرية ، وبخاصة عند كليوباترا ، تلك « الغجرية » اللعوب ، التى اشاعت فى محيط انجلترا البارد المعتم دفء مصر وشمسها ، وتلك ناحية يقدرها اكثر من القارىء العربي سكان انجلترا وشمال غرب أوروبا عموما .

ولنترك هذه المسالة مؤقتا ، دون ان ننسى هذا الاهتمام المتزايد بنواحي السلوك الجنسى لدى العديد من الشخصيات فى مسرحيات شكسبير التي صار النقد فى الاونة الاخيرة يصب عليها اهتماما جادا ... ترى الآن النقاد لم يعد امامهم من جديد يبحثونه في ادب شكسبير ؟ !

عنوان الكتاب (**المشهد اللا طبيعي**) ماخوذ من مسرحية شكسبير : **كريولانس** (التى ترجمها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ونشرتها سلسلة من المسرح العالمي ، عدد ٥٤ ، مارس ١٩٧٤) . ففى الفصل الخامس ، المشهد الثالث ، السطر ١٨٣ - ٥ يقول كريولانس مخاطبا امه :

ما الذى فعلت ؟ انظرى : السموات تنشق والآلهة تطل ، وتضحك على هذا المشهد المنافي للطبيعة .

كريولا نس ، بطل روما ومنقذها من الاعداء ، غضب على روما وانضم الى اعدائها وراح يعد هجوما على مدينته ، وهذا هو الامر « المنافى للطبيعة » . ترسل روما عددا من الاصدقاء لكي يثنوا بطل الأمس عن مهاجمة مدينته ، ومن جملة من يرسلون عدد من السيدات بينهن زوجته وامه (فولو منيا) وابنه . ويحاول الجميع تحويل كريولانس عن عزمه بوسائل شتى منها الركوع امامه والتضرع اليه ، ومن بين الراكعات امه بالذات، التى تطيل التضرع اليه ، فلا يتحمل كريولا نس « هذا المشهد المنافي للطبيعة » ويوافق اخيرا ويدخل روما لعقد صلح بينها وبين اعدائها ...

والموضوع الرئيسى في هذا المقترب من المآسي الشكسبيرية هو هذا الشىء « اللاطبيعي » او « المنافي للطبيعة » الذى يكون السمة الغالبة التي تسم الاحداث ومجريات الأمور فى عدد من المسرحيات المأساوية وبخاصة : **عطيل** (ترجمة الاستاذ جبرا كذلك ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٠٣ ، ابريل ١٩٧٨) ، **كريولا نس** ، **يوليوس قيصر** (المسرح العالمي ٨٨ ، يناير ١٩٧٧) ، **الملك لير** (ترجمة جبرا ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٨ ، وطبعتها دار الهلال كذلك ودار القدس والمسرح العالمي عدد ٧٦/يناير ١٩٧٦ ترجمة د . بدوى) **هاملت** (ترجمة جبرا : دار مجلة شعر ، بيروت

١٩٦٠ ، ١٩٦١ وطبعتها دار الهلال ، فبراير ١٩٧٠ ، المسرح العالمي ، عدد ٢٤ ترجمة د . عبد القادر القط ، سبتمبر ١٩٧١) **ماكبث** ، (ترجمة جبرا وستصدر في سلسلة المسرح العالمي قريبا) ، **انطوني وكليوباترا** ، اضافة الى **صاع بصاع** (المسرح العالمي ١٨/ مارس ١٩٧١ ترجمة د . زاخر غبريال ، **العين بالعين**) .

ينطلق الكاتب من فكرة ان ثمة صراعا بين ((الطبيعة)) وبين ((التركيب الاجتماعي)) في المسرحيات المأساوية عند شكسبير، وهذا الصراع هو جوهر المأساة حسبما فهمها اكبر شاعر مسرحي . ولهذه الفكرة جذورها في الكوميديات التي سبقت المآسي ، كما ان للفكرة اصولا يلتمسها الكاتب في اراء اثنين من اكبر الفلاسفة الالمان في القرن التاسع عشر ، هما : شوبنهاور ، وبخاصة في كتابة (العالم كارادة وفكرة ــ أو مثال ــ) ، ونيتشه ، الذى انطلق في فهم المأساة من آراء شوبنهاور، ثم تنكر لها ، وذلك في كتابه (**مولد المأساة**) . ففي « الكوميديا الاحتفالية » ثمة «انفلات» من « قوانين » مفروضة من « المجتمع » و « الثقافة » بمعناها الواسع ، الذى يشمل العادات والاعراف وضوابط السلوك . ويقدم الكاتب مثالا على ذلك في مسرحيتي **ضاع جهد الحب وحلم ليلة صيف** ، حيث نجد « البشر المتمدنين » في نهاية المطاف يخضع ما يميزهم من كبرياء وثقة امام ما تعارف عليه العالم في مجال المرح والحب ، ويتم الاعتراف والقبول بما في الحياة من امور غير منتظرة او خارجة عن سيطرة الانسان ، ويتم قبول « الطبيعة » في مسار الحياة الواقعية ، وعالم الخبرة الذى يحكمه « قانون » و « ثقافة » . وهكذا « تحتفل » الكوميديا بعملية « التطويع » اى تطويع الانسان المتمدن وليس انكساره امام ضغوط الطبيعة .

واذا صح هذا التفسير في الكوميديا فانه يقصر في المأساة . يرى الكاتب ان مسرحيات صعبة مثل **هاملت** ، **صاع بصاع** ... تقدم تحليلا اجتماعيا ــ نفسيا للثقافات البشرية يتميز بتماسك وتفصيل عجيبين . فالمآسي لا تقدم مجرد افراد يتحركون وسط «عالم» بل يجب النظر اليهم كشخصيات في مواقف اجتماعية ذات خصوصية عالية في المجال الاجتماعي النفسي . فثمة خصوصية اجتماعية نفسية في روما **كريولانس** وبندقية **عطيل** ، وفيينا **صاع بصاع** والسينور هاملت . كل واحد من هذه المجتمعات الأربعة يتميز بطابع اجتماعي نفسي هو الاساس في الحركة المأساوية في كل من المسرحيات الاربع . واذا اخذنا هذه المسالة بما تستحقه من اهتمام امكن فهم الشخصيات المأساوية فيها بصورة ادق . هنا تقوم الثقافة البشرية على فوضى من التناقضات والأمور غير المنتظرة . وتكمن المأساة في عدم **قابلية الثقافات على التطويع ، أو التطبع** ، وفي عدم قابلية التطويع في الاذهان التى نشأت على قيم حضارية معينة رسخت فيها ، وفي التنافر بين عالم الواقع وبين العالم المفعم بالحياة . وهكذا تكون الحركة في المأساة من الثقافة باتجاه الصدمة ، على النقيض من الكوميديا حيث تكون الحركة من القانون باتجاه الانفلات .

سيكولوجية الحياة الاجتماعية التى يراها المؤلف ضرورية لفهم المأساة عند شكسبير ، توجد ملامحها عند شوبنهاور ونيتشه قبل ان نجدها عند **فرويد** . ففي الطبعة الثانية من كتابه (مولد المأساة) التى ظهرت عام ١٨٨٦ ، يعلن نيتشه اسفه لاتباعه رأى شوبنهاور في فكرة « الاستسلام » المأساوى، ويقول ان « الاغريق لم يكونوا متشائمين قط، وان شوبنهاور كان على خطأ » . والواقع ان شوبنهاور ليست لديه « نظرية » محددة عن المأساة ، وابرز ما يقوله في كتابه (العالم كارادة وفكرة ــ مثال ــ) ان « عالم » المرء

ليس سوى « مثال » او صورة او فكرة لا وجود لها الا في ذهنه . وان ثمة عالما آخر هو عالم « الارادة » ، عالم قوى محركة عمياء غير واعية ، لا يكون الذهن فيها سوى وسيط بين قوى مضطربة تربطه باذهان اخرى واشياء اخرى . وهكذا يؤدى « المثال » فى ذهن المرء الى الخداع ، وهكذا التفكير يؤدى بدوره الى النظرة الأخلاقية ـ النفسية التى نجدها فى مآسي شكسبير . ويرى شوبنهاور ان ليس من شيء « غير عادى » فى المأساة ، وان ليس ثمة ما هو اقرب الى المأساة من نقيضها : الكوميديا . ويكون سلوك المرء حسب هذا التفكير واخذا من اثنين : الاستسلام ـ الاستخفاف والضحك : جوهر المأساة ـ الكوميديا .

هذه الثنائية فى فلسفة شوبنهاور اصبحت عند نيتشه رمز أبولو = المثال ، دايونيسوس = الارادة . ولكن نيتشه يطور الثنائية لتصبح اكثر تعقيدا فتشمل خمسة اشياء : ثلاثة منها تتفرع عن المثال ، واثنان عن الارادة .

يذهب المؤلف في استعراض فلسفة نيتشه حول المأساة ويخلص الى القول انها برغم غموضها تساعد على فهم وتحديد الانماط الاساسية في المأساة الشكسبيرية . وهذا يضع امام المؤلف سبيلين نحو فهم نظرة شكسبير المأساوية :

الأول الطريق الرمزى المتمثل فى صراع القانون ضد الطبيعة كما فى الكوميديا الاحتفالية .

والثاني طريق التفصيلات الخاصة التى تقدمها آراء شوبنهاور ونيتشه فى المأساة . ويرى ان الطريقين يجتمعان فى بداية المرحلة المأساوية الكبرى التى تبدأ بمأساة رجل واحد هو (بروتس) في مسرحية يوليوس قيصر .

ورغم ان هذه المسرحية تقصر عن مآسي شكسبير الكبرى مثل **كريولا نس و انطوني وكليوباترا** غير اننا نجد في مأساة بروتس تجسيدا لنظرة شكسبير المأساوية ، التى يجدها المؤلف مطابقة لمفهوم شوبنهاور عن مأساة الانسان المثالي (السقراطي) كما فهمه نيتشه . بروتس رجل فى غاية التمدن والتهذيب ، ولكنه ينتهى الى قتل اقرب اصدقائه : يوليوس قيصر ، يتسبب فى تحريك الرعاع فى حرب اهلية ، ثم الى الانتحار بعد أن تكون زوجته قد قتلت نفسها بابتلاع الجمر الملتهب . فالانسان السقراطي المثالي كما يقول نيتشه يرى ان العالم يمكن فهمه عن طريق فهم مجموعة من القيم والمدركات ، وبالتالي يمكن اصلاح العالم عن طريق هذه المعرفة . ولكن هذه المعرفة تقود الفرد الى الوقوف وحده امام عالم تصطرع فيه قوى من نوع آخر ، يكون عدم ادراكه لها سببا فى السقوط نحو الهاوية . وهنا لا نملك سوى « الاشفاق » على الحال التى وقع وفيها البطل المأساوى ، والاشفاق عنصر مهم من عناصر المأساة عند شكسبير ، كما عند سقراط : الاول ادركه بالسليقة والثاني بالمحاكمة الفلسفية وتحليل النماذج ، رغم محدوديتها في الادب الاغريقي . فنحن « نشفق » على بروتس لعدم قدرته على « تطويع » الثوابت في ذهنه المهذب المتمدن امام قوى فى عالم لا يتصف بالضرورة بمثل هذه الصفات . هذا هو التضارب بين « القانون » وبين « الطبيعة » .

فى الفصل الثاني من هذا الكتاب يتناول المؤلف بالتحليل مسرحية **عطيل** Othello مؤكدا على كونه (مغربي البندقية) . وكونه مغربيا (اسودا) فى البندقية الباذخة ، وزوج دزد مونه (الجميلة) يشكل اول اشارة الى (المشهد اللاطبيعي) . عطيل بطل محارب يتحلى بأنبل الصفات المثالية ويحسب « ان الرجل الذى تخونه زوجته ليس سوى غول

ووحش » وهذا موقف « الثقافة » . ولكن موقف (الطبيعة) يمثله (ياغو) العارف بخفايا الامور ، الذى يرى « ان المدينة تعج بالوحوش والغيلان المتمدنة » هذا جوهر ماساة عطيل المثالي فى مواجهة الواقع . **يشترك عطيل مع كريولا نس فى الصفات المثالية وبطولة المحاربين ، ومثله ينتهي الى حتفه عندما تزدحم عليه قوى الشر التي لا تدركها الثقافة ولا القوانين ، وعندما ترفض الثقافة التطويع تحصل الصدمة التى تقود الى الماساة .**

هكذا ينظر المؤلف الى **عطيل** في محيط (البندقية) بقيمها المدنية وثقافتها وقانونها. **وهكذا يرى شكسبير ماساة البطل من خلال الوضع النفسي ـ الاجتماعي** . وهكذا يرى مأساة دزد مونة ذاتها : فهي المثل الاعلى « للسيدة » فى مجتمع الحضارة والثقافة المثالي فى البندقية . وعندما تخفق فى ادراك ما يحوكه (ياجو) وقوى الواقع التى لا تدركها « ثقافتها » يكون السقوط الفاجع **ومدينة البندقية لها قيم حضارية اجتماعية ونظرة الى « الطبيعة » تتعارض مع « العالم الواقعى » وعندما تتعارض النظرتان يكون** السقوط الفاجع من نصيب المدينة قدر ما **يكون من نصيب عطيل او دزد مونة. هنا كذلك نجد «مثال» شوبنهاور فى مواجهة « الارادة » الاول لا وجود له الا فى «ذهن» المدينة والثاني موجود فى « القوى الخارجية »** .

الفصل الثالث من الكتاب يدور حول (بطل روما) **كريولا نس** اذ يجد نفسه وسط « المشهد المنافي للطبيعة » الذى قاده اليه ذلك الصراع بين «المثال» من الثقافة والتمدن وبين « القوى المتصارعة » فى العالم الخارجي الذى لا سيطرة للبطل عليه . مرة اخرى لاتكون الماساة هنا مأساة « فرد » مهما عظم شانه ،بل مأساة فرد فى « وضع اجتماعي ـ نفسي » . وبهذا المعني تكون الماساة ظاهرة رومانية . فالأزمات فى شخصية البطل هي ازمات رومانية ، والصراعات فى مجتمع روما تنعكس صراعات في وجوده بالذات . فاهل روما يعيشون حسب قوانين موضوعة : هي عسكرية تمجد فئة من الناس في مسرحية **كريولانس** ، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة فى مسرحية**انطوني وكليوباترا** ، وهي قوانين صلابة رواقية لا يتأثر البطل فيها بالانفعالات بل يخضع لحكم الضرورة القاهرة فى مسرحية **يوليوس قيصر** . صرامة هذه « **القوانين** » تقف فى مواجهة « الحياة المفعمة بالنشاط والانفعال » . وبهذا المعنى تكون روما مثال « **الثقافة » فى مواجهة « الطبيعة » . والحياة** في روما حسب هذه القوانين حياة مغلقة على ذاتها ، و « كل حزب بما لديهم فرحون » ، لا يكادون يعترفون بوجود « عالم » او « حياة » خارج روما . ومن « خصوصية » هذا المجتمع الرومانى انه يؤله البطل الذى صنعه المجتمع ذاته،كما في شخص كريولا نس المنحدر من آل مارسيوس ؛ والخطوة التى تسبق تأليه البطل مارسيوس كريولا نس هي خطوة تمجيد تعبق بتعبيرات حب تكاد تكون جنسية فى اوصافها وتفصيلاتها .

ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يقدم كومينوس وصفا مفصلا لشخصية مارسيوس الذى قهر اهل كريولي . وفى هذه الاوصاف تورية وصور بلاغية ملأى باشارات الحب **والجنس ، هى مبالغة فى محبة البطل . وهذه** نظرة ثاقبة من شكسبير فى تضاعيف نفسية مجتمع روما. ولكن « التماسك » فيشخصية البطل الذى صنعه قانون روما « على صورته وشبهه » ما يلبث ان ينهار . فعندما تغضب روما على البطل الذى صنعته وتحكم عليه بالنفي ، ينقلب البطل صائحا في وجه روما « انني انا انفيك » ويخرج من روما بحثا عن « روما » اخرى حسب « المثال » الذى فى ذهنه ، ويحسب انه واجدها فى مدينة اعداء روما : آنتيوم . هنا يبدأ الانحدار نحو

المأساة ، عندما تصطدم « الطبيعة » مع « القانون » . ففى المشهد المتنامي الغاضب عند اسوار روما ما يلبث « اللانسان » فى شخص « البطل المصنوع » ان ينصاع امام « السيدات » و « الأم » و « الطفل » .. ينصاع البطل المصنوع الى مجتمع هو « مجتمع رجال » بالاساس . وعندما يدخل البطل الذى كان الى المدينة التى صنعته ، حاسبا انه سيحل السلام ، ما يلبث ان يفاجئه المتآمرون ويضعون حدا « لخروجه » على قانون روما بقتله شر قتلة . « هذا المشهد المنافي للطبيعة » بالغ الايلام . فهذه ليست مأساة بطل في فراغ ، بل « مشهد لا طبيعي » لمدينة تخشى الطبيعي ، مدينة لا تعترف بوجود الحياة خارج اسوارها ، فتسمم الحياة ذاتها عند الجذور .

الفصل الرابع (ڤيينا مدينة الحنابلة) يتحدث عن مسرحية صاع بصاع **Measure for Measure**. ففي غياب دوق ڤيينا يصبح انجيلو نائبا عنه ، وهو رجل عليه مظاهر العفة ولكن باطنه خبيث . فقد وعد ماريانا بالزواج ، ولكن لما ضاع مهرها مع اخيها الذى غرق في البحر تنكر لها . وثمة كلوديو الذى كان على وشك الزواج من جولييت ، ولكنه وقع ضحية انجيلو ، الذى اغتنم فرصة نيابته عن الدوق ليثبت عفته بالحكم على كلوديو ، الذى ارتكب خطأ فى حق جولييت قبيل الزواج . ولما جاءت ايزابيلا شقيقة كلوديو ، وهي على وشك دخول سلك الرهبنة ، تحرك معدنة الخبيث ، وعرض عليها الفحش ثمنا لانقاذ اخيها. ولكن الدوق تنكر فى هيئة راهب ، ليكيل الصاع بالصاع لنائبه الخبيث ، فقد اقنع ايزابيلا ان تلاقي انجيلو ليلا ، على ان ترسل بدلها ماريانا التى كان قد وعدها بالزواج ، وتتم الخطة بنجاح ويدير الدوق محاكمة تتهم فيها ايزابيلا النائب انجيلو بارتكاب الفحش وتطلب عقابه، وتكشف الحقيقة ويرغم انجيلو على الزواج من ماريانا ثمنا للعفو عن جريمته ، ويطلق سراح كلوديو ليتزوج من جولييت ، اذ تصبح تهمته مساوية لتهمة انجيلو ، الذى يتظاهر بالطهر والعفة واحترام « القانون » ولكنه فى « الطبيعة » البشرية غير ذلك .

فى هذه المسرحية تختلط المأساة بالكوميديا والدين والجنس ، وهذا مدعاة للكثير من الاضطراب في المسرحية ، مما جعل النقاد يصفونها من « مسرحيات المشاكل » . فكما في **عطيل وكريولا نس تقدمصاع بصاع** نواحي الضعف النفسية فى ثقافة بعينها ، تنسحب على مجتمع يؤذيه غياب قيم تجعل تطور ذلك المجتمع نحو النمو مسألة . فثمة (قانون) يحيطه خوف عظيم لدى التطبيق ، لذلك فهو قانون « قاهر » تسير الى جانبه مظاهر « الطبيعة » والضعف البشرى .

صفة « البيوريتانية » او الطهرية، تنطبق على سلوك الشخصيات فى هذه المسرحية ابتداء من الدوق فنازلا . واول مزايا البيوريتانية (او الحنبلية) هذا التمسك الشديد بمظاهر الطهر والعفة خلاف ما يجرى لدى السلوك ، واحسن مثال على ذلك سلوك انجيلو لنفسه . فاول جملة ينطق بها انجيلو فى المسرحية هي « الطاعة ابدا .. » والطاعة هي اولى القيم في مجتمع ڤيينا مدينة الحنابلة ، مدينة ترى ان عالم المجتمع يمكن ان يغدو جميلا اذا امكن التخلص من « الطبيعة » . هذا « القانون » يفرضه على انفسهم اهم الشخصيات في المسرحية ، ولكنهم .. يخدعون انفسهم بهذا المعتقد المؤسف الذى يريدون فرضه على « مساكين العالم جميعا » . هذا « المثال » عن العالم الذى يوجد فى « ذهن » انجيلو بالدرجة الاولى ، نيابة عن « قانون » يحكم « ثقافة » مدينة بمجتمعها يقدم صورة للمأساة الكوميدية حسبما يراها شوبنهاور .

يتحدث الفصل الخامس عن (كوميديا ترويلس وكريسيدا) ويجدها المؤلف من نفس طبيعة **صاع بصاع** ، اى من «مسرحيات المشاكل » . فهذه مسرحية تعج بالاضطراب والهياج والدهشة ويجدها بعض النقاد تفتقر الى التماسك ، لان فيها يجتمع المأساوى والكوميدى . ولكن مرجع ذلك ان الذهن فى عصر النهضة يجمع النقيضين ويحتفل بالتضاد ، ويميل احيانا الى عناصر الضحك والاستخفاف . العنصر الاساس فى هذه المسرحية فكرة ان « الثقافة » تقف فى وجه شيء يرفض ان يلين ، وهذه فكرة «الطبيعة» في المسرحيات السابقة . وفي هذه الكوميديا يجد المؤلف كذلك اغلب المزايا الاساسية فى النظرة المأساوية لدى شكسبير . فهو يرى ان الكوميديا والمأساة تجتمعان فى الاساس على شكل التناقضات بين عنفوان الحياة الموجود فى « ارادة » العالم وبين التركيب العنيد فى « الصور » التى يقدمها الناس عن ذلك العالم . فالتناقضات والانفصام بين الاخرين مما يؤدى الى الضحك من امور تقدمها هذه المسرحية مثل : التظاهر ، الثقة الزائفة ، اخفاق الرؤية ، المبالغة في انماط اللغة والسلوك والرغبة في « تجاوز » الاضطراب المادى فى العالم . فالحرب الدائرة بين الاغريق وطروادة ، وهي مجال هذه المسرحية ، لاتسمح للناس بالانفلات من القيم والظروف التى فرضتها الحرب ، فلا يسعهم بالتالي سوى الخضوع لتلك القيم والتنفيس بالضحك والبحث عن المثيرات العاطفية . هذا الانحباس فى « الطبيعة » يفسر ظلال المعاني الجنسية فى الكثير من لغة المسرحية ؛ عن طريق التورية والصور البلاغية التي كانت مألوفة لدى جمهور المسرح فى العصر الاليزابيثي وبدايات القرن السابع عشر في انجلترا .

الفصل السادس من هذا الكتاب يدور حول (الدنمارك واميرها) ... صياغة العنوان وحدها تدل على الموقف النقدى لدى المؤلف الذى يحافظ عليه في فصول الكتاب جميعا ، وهي ان المأساة الشكسبيرية ، والمسرحيات عموما ، يجب ان ينظر اليها من خلال وجود البطل فى مجال اجتماعي ــ نفسي ، وليس النظر اليه كمجرد فرد فى العالم . مسرحية **هاملت** تصنف مع « مسرحيات المشاكل » ، ومثل تلك المسرحيات تكون احدى مشاكل **هاملت** اخفاق البعض فى النظر اليها ككل واحد شامل ، اذ يرون انها تدور حول هاملت او حول امير الدنمارك وليس عن الدنمارك التى اميرها هاملت. هذا هو الفرق الجوهرى بين نظرة المؤلف وبين نظرة غيره من النقاد والجمهور على السواء ، تلك النظرة التى تقود الى موقف « عاطفى » مبالغ فيه ، او موقف « تشخيصي تحليلي » مبالغ فيه كذلك . يرى المؤلف ان مسرحية **هاملت** حتى فى غياب امير الدنمارك تبقى مسرحية من الطراز الاول . ولكن الخيال الذى خلق محيط السينور يعادل في الاهمية خلق الشخصية التى يعذبها مجتمع السينور . وهنا جوهر المأساة : التماسك الاجتماعي ــ النفسي في النظرة المأساوية لدى شكسبير فى هذه المسرحية ، التى يعدها غالبية النقاد والجمهور من اعظم اعمال شكسبير . فالنظر الى هاملت فى محيط السينور ضرورى مثل النظر الى عطيل فى محيط البندقية ، ففي هذا المجال وحده يمكننا « التعاطف» مع فرد بعينه ، أوجدته ثقافة بعينها ، ما لبثت ان اوقعته فى شراكها .

القيم الاجتماعية السائدة فى السينور Elsinore تتصف بالنفعية ، والعملية، والوصولية السياسية والتجسسية ، وقيام الانسان باستغلال الانسان ضد الانسان . الملك هو مركز التحريك في هذه المسرحية ، يلعب بالشخصيات كما يحرك قطع الشطرنج. وهاملت يلعب فى مواجهة الملك ، ويرفض اطاعة قواعد اللعبة ، وبخاصة فى رفضه التصرف بشكل « مقبول » فى محيط السينور ، لان « الحياة المفعمة بالحركة

والنشاط » ترفض الانصياع الى « القيم المقبولة » وتحاول « تطويعها » باتجاه « الطبيعة » . والواقع ان « القيم » الشائعة فى مجتمع السينور هي « لا قيم » لدى اناس يمكن وصفهم بعبارة التوراة : « اعداء النور » بمعنى اعداء « الطبيعة » وفى مسرحية هاملت نجد الصراع بين « قوى الحياة المفعمة بالنشاط » وبين « لاقيم اعداء النور » على اكمل وجه ، وخير من يمثل اعداء النور هؤلاء ، كل على طريقته ، شخصيات الملك كلوديوس ، الوزير بولونيوس ، وجيرترود ام هاملت ذاتها . هؤلاء « شرائح » اجتماعية ـ نفسية في محيط مجتمع السينور . ثم يذهب المؤلف فى تفصيلات حول هذه الشخصيات الثلاث فى تمثيلها موقف اعداء النور ، وفى موقف هاملت ضد كل واحد منهم خلال المسرحية . ولكن شكسبير لا يقدم هذه الشخصيات بشكل يجعلنا نبني شعوراً بالعداء ضدهم ؛ بل انه يحبس « لا تعاطفه » معهم ، ويقدمهم على انهم اناس عاديون يعيشون طبقا لقيم مقبولة فى مجتمعهم الذى تمثله قلعة السينور . وحتى زواج جيرترود المبكر ، بعد وفاة والد هاملت ، من الملك كلوديوس ، عم هاملت ، لا يقودنا شكسبير الى اعتباره « جريمة » ، لان الجريمة الوحيدة التى تجمع اعداء النور الثلاثة كونهم يساهمون دون احتجاج في اتباع قيم اجتماعية هي في الاساس على النقيض من متطلبات الوعي الطبيعي لدى الانسان . فهي بهذا المعنى جريمة عدم القدرة على الرؤية ، وجريمة عدم الادراك ، المتمثلة فى اخضاع انسانيتهم الى أرض يباب ، تنعدم فيها امكانية الحياة ، ويكون اى عنصر حياة يحرك خامل الجذور مدعاة للفزع ، سواء كان هذا العنصر فى ذواتهم او فى ذوات الاخرين .

شخصية هاملت نفسه تحملنا على التفكير فى افعاله على مستوى مزدوج . ففي كل فعل نجد انفسنا نقيمه بشكل ، ثم نعود لتقييمه بشكل ثان . وفى اثناء ذلك نزداد فهما ووعيا بهذه الشخصية دون ان نسقط في الاضطراب . ففي اول ظهور له فى المسرحية نتقبل حزنه على وفاة والده وصدمته بزواج امه العاجل على انهما من المظاهر الاصيلة فى شخصيته ، ولكننا لا نلبث ان نفهم ذلك على انه نوع من الكشف عن الذات يتطلب دورا دفاعيا عن الفراغ الداخلي الذى يحس به . ومثل ذلك شعورنا تجاه مزاحه فى مواضع شتى من المسرحية . ولكن انصياعة الأخير والدخول الى السينور يشكل موقفا فى غاية الايلام ، ربما كان اكثر المواقف ايلاما في مآسي شكسبير جميعا .

الفصل السابع يحلل مسرحية ((**الملك لير وفلسة الربيع** (. هنا يجد المؤلف ان هذه المسرحية تختلف عن الخمس السابقات فى كون تلك يمكن وصفها بالمسرحيات المأساوية « الشتائية » . ففي **عطيل ، كريولا نس ، صاع بصاع ، ترويلس وكريسيدا ، وهاملت** يكون تدفق نسغ الحياة الجديد حضورا مخيفا ؛ يقلق الارض المتجمدة تحت اقدام القانون العتيق ، اما فى الكوميديا الاحتفالية فان الازمات تقابل وتعايش ، كما لا يفعل ابطال الماسي . هنا قد تشتبك الانظمة وتتزايد الضغوط ، ولكنها تجد متنفسا بشكل خلاق بتوسط الطبيعة . وتحدث مصالحة يتم فيها قبول واستيعاب قوى العنفوان ، وتستمر القوى التى تغذى ارادة العالم دون ان تعيقها تصلبات القانون. وتقوم عناصر الغموض والمماطلة تجاه غير المفهوم بنقل القوى المحركة الى عالم « الثقافة » الذى يجد ، مثل عالم « الطبيعة » ، ان بوسعه فسح المجال امام ولادة الربيع . اما فى المسرحيات الخمس الشتائية فان الامر يختلف . هنا لا يطل الربيع بحرية كما يفعل فى الانفلات الكوميدى ـ الاحتفالي . فالبشر « المتمدنون » فى الماسي الخمس قد فقدوا ما يميز عنفوان الحياة ، الذي اذا ما ظهر لهم ، أحاطوا به وحاصروه لأنهم قد تعودوا

العيش بمعزل عنه . فقوى « الطبيعة » لا يحتملها حكم « القانون » وعنفوان الحياة « متوحش » تجاه اذهانهم « المتمدنة » . وهذا يعني انه يشكل خطرا عليهم ، يقود الى سقوطهم . فقد تعود الذهن « المتمدن » على الجهل بوجود تلك القوى ، كما في مجتمع البندقية او طروادة ، أو على اتخاذ موقف عدائي تجاهها ، **كما فى مجتمع روما أو فيينا** أو السينور . ويتخذ الشتاء صورة العجوز الذى قد حجره « القانون » فيخنق الربيع الذى يريد ان يطل فى اجتماع عطيل مع دزدمونة ، كريولا نس مع فرجيليا ، كلوديو مع جولييت ، ترويلوس مع كريسيدا ، وهاملت مع اوفيليا .

اما مسرحية **الملك لير** فهي تختلف عن تلك جميعا . فهي تنظر نظرة شمولية الى القانون البشرى وليس الى « قانون » مجتمع بعينة . فنحن لانجد فى هذه المسرحية « قانون » **المجتمع القديم فى بريطانيا ، كما رأينا قوانين** روما او البندقية او السينور . وشخصية الملك هي شخصية الانسان الاجتماعي عموما، وبهذا المعنى فاننا امام مسرحية موضوعها « العالم » والانسان المتمدن عموما ، وعلاقته بعالم الطبيعة عموما كذلك . والمسرحية تلخص العالم المأساوى بشكل شامل ، وتقدم نظرة حول النظام البشرى فى علاقاته المتشابكة مع انظمة اجتماعية محددة ، وبهذا المعني فان مسرحية **الملك لير** ترتبط بالتفكير المأساوى في مسرحيات شكسبير الأخرى . يرى الملك نفسه على انه صاحب الطبيعة ومالكها ، ومانح القوانين القوي . وهو بهذه «الثقافة» لا يعرف ليونة أو مصالحة ، لذلك فهو يحكم بالنفي على صغرى بناته كورديليا ، لأنها خرجت على « طبيعة القانون » كما يفهمه الملك . ولان لير يملك قوة الثقافة فانه يعاني كذلك من نواحي الضعف المأساوية فيها ، وهذه ستقوده حتما الى الصدمة التي تحطم القانون لتعيد خلقه من جديد . يبدأ الملك هذه المسرحية وبيده خارطة مملكته يريد تقسيمها بين بناته الثلاث . واذ يكون تحجر قانون الثقافة لديه سببا في الانحدار نحو هاوية الجنون ، وسط عناصر الطبيعة المتمثلة فى العاصفة الشتائية القاسية ، **تبدأ رحلة** معاكسة لانقاذ الملك والثقافة ، وذلك بولادة الربيع فى شخص كورديليا ، صغرى بنات الملك . فبعد أن انقاذ تحجر الثقافة فى شخص الملك الى الكلام المعسول والنفاق الاجتماعي لدى وجونوريل ، البنتين الاكبر من كورديليا، يتقهقر الملك نحو صدمة المأساة، ليدرك وسط اشتدادها ان كوروبليا وحدها هي المخلصة ، بنقائها من « الثقافة » المتعارف عليها فى البلاط ، وهي وحدها التى ستكون في النهاية منقذ الانسان الاجتماعي وثقافته من متحجرات الثقافةالموروثة المنغلقة بوجه التجدد ونسغ الربيع . ولكن الوصول الى ذلك الربيع كان محفوفا بالمآسي وخيبات الامل ، وكانت قسوة الشتاء هي التى جعلت ميلاد الربيع اغلى واجمل .

الفصل الثامن والأخير في هذا الكتاب عنوانه **(اغاني ابولوودايونيسوس) . ابولو اله الشعر ، ودايونيسوس اله الربيع** والخصب والاحتفال والاناشيد . والفصل بهذا المعنى يستعرض الصفة الغنائية فى الشعر الذى كتبت به مسرحيات شكسبير التى يبحثها الكتاب . وربما كانت هذه الصفة تستعصي على النقل الى اللغة العربية ، وتقصر عن ايصال الجمال والغنائية التى تتوهج بها لغة شكسبير فى الاصل . ففي مسرحية **انطوني وكليوباترا** ثمة روائع من الغنائية اللفظية ، ربما كان أقربها منالا وصف السفينة التى كانت كليوباترا تستخدمها للاقاة عشيقها انطونيو . وفى مسرحية لا تشبه هذه ، مثل **ماكبث** ، نجد غنائية لفظية ورؤيا رومانسية رائعة ، سواء فى مناجاة ماكبث او مناجاة ليدى ماكبث نفسها بعد تحريضها على قتل الملك الضيف . ومشهد « الشرفة » في **روميو وجولييت** ليس غير واحد من روائع الرؤى الرومانسية

والفنائية التى تتدفق عذوبة في مسرحيات شكسبير . وفى **حلم ليلة صيف** نجد مثل هذه الفنائية والروح الرومانسية فى شعر « يبهر الانفاس » حسب تعبير المؤلف ، الذى يرفض وصف هذا النوع من الشعر باللجوء الى تعبيرات الاكروباتيك اللفظى ، ويرى انه فى توصيله معاني الحب وصور الجمال ومباهج الطبيعة يفوق رومانسية الرومانسيين الكبار **من وردزورث والتابعين . يرى المؤلف أن** الصفة الغنائية فى ماكبث يمكن ربطها باغانى أبولو من حيث سمو اللغة ورفعه العواطف الانسانية في شتى حالاتها ، كما يمكن ربط الصفة الغنائية في **انطونى وكليوباترا** باغانى دايونيسوس من حيث احتفالها بالجسد والحب والشبق. فحيث تكون ماكبث مسرحية يسرى فى تضاعيفها الشتاء ، نجد الربيع يبسم فى ارجاء **انطونى وكليوباترا** ، غناء ولونا وترفا وشبابا .

●●●

الدراسة النقدية التى يقدمها هذا الكتاب لها اهمية خاصة لاسباب شتى . فهى أولا نتاج فكر « يحترف » شكسبير دراسة وتدريسا ، ويعرف كل من مارس التدريس الجامعى ان الاستاذ تظهر له أثناء المحاضرات نواح من الموضوعات التى يحاضر فيها لم تخطر بذهنه اثناء التحضير او اعادة النظر فى مادرس من نصوص ونقد حولها . ومما يساعد ذلك المناقشة مع المتلقى لهذه المحاضرة، وهم طلبة جامعة كمبردج ، وعمل المؤلف كمدير للدراسات العليا فى الجامعة المذكورة . **والاهمية الثانية** ان المؤلف لا يحس بضرورة **قبول الآراء النقدية من عمالقة النقد الذين اسسوا مدارسه فى مطالع القرن ، بل انه** يأخذ تلك الاراء بالمناقشة المليئة بالاحترام لعمل الماهرين ، دون ان يصيبه غرور أثناء تلك العملية . وثمة ناحية ثالثة ، وهى ان الكتاب يعتمد منهجا « نفسيا ـ اجتماعيا » في النظر الى مجموعة من المسرحيات واعتقد شخصيا أن التوفيق كان حليفه فى اتباع هذا **المنهج ، وربط عددا من المسرحيات بخيوط** تعود فى النتيجة الى ذهن محلل واع ترفده **موهبة شكسبير العظمي . قد يتساءل القارىء** ان كان شكسبير يفكر بسقراط أو غيره من الفلاسفة اثناء الكتابة . . ولكن شكسبير الذى كان يعرف « قليلا من اللاتينية ، واقل من ذلك من الافريقية » استطاع ان يفيد فى كتاب نورث الذى ترجم بلوتارك اكثر مما يستطيع غيره ان يفيد من مكتبة المتحف البريطانى برمتها ، حسب قول اليوت ، وهنا روعة الموهبة .

●●●

الكتاب الثانى عنوانه « التمثال الحى The Living Monument » ويحمل عنوانا فرعيا كذلك : **شكسبير والمسرح فى عصره Shakespeare and the Theatre of His Time** مؤلفة الكتاب الاستاذة ميوريل براد بروك M. C. Bradbrook ، استاذة الادب الانجليزى في جامعة كمبردج كذلك ، ورئيسة اقدم كليات البنات في تلك الجامعة وهى كلية جيرتون Girton (وتلفظ بالكاف المعجمة وليس بالجيم) . لقد حضرت الاستاذة برادبروك استاذة زائرة الى قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة الكويت فى شتاء ١٩٧٠ لمدة اسبوعين ، فتركت علينا نحن الاساتذة قبل الطلبة اثرا لا ينسى . هذه السيدة هي **(التمثال الوقور) لكل معرفة** اكاديمية تتعلق بالادب الانجليزى . عرفت مشاهير الادباء الانجليز عن كثب . تحدثك عن ت . س . اليوت فتحس كأنه ثالثكما فى **الحديث ، تحدثك عن الروائى الاشهر اى.ام.** فورستر E. M. Forster وايامه الاخيرة فى كلية الملك King's College فتحس كأنك ترى مؤلف (رحلة الى الهند) و **(هواردزاند)** ينظر اليكما نظرات تحمل السنا الخابي من مطالع القرن العشرين . تجلس الى

جوارك فى عشاء على « المائدة العالية » في كليتها فتحس كان الملكة فكتوريا على وشك الدخول الى بهو المطعم ، والكل يتعلق بكل كلمة تنطق بها المضيفة الوقورة . والكل يتعلق ، لاننى لا أدرى الى الان كيف تمت عملية السمع لدى ، وهى تجلس الى جوارى تماما . هذه السيدة صاحبة اهدأ صوت سمعته فى حياتى ، ولكن كل جملة تنطق بها ، بل كل كلمة ، موزونة محدودة ، وبالتالى مسموعة وكل جملة تسمعها من الآنسة برادبروك (واحسب انها تخطت عتبات الستين المقدسة) هى خلاصة قراءات طويلة دقيقة ومحاكمات مسؤولة واثقة .

فالاحكام التى تصدرها فى الدراسات الادبية هى الاحكام التى يجب ان تبدأ منها انت ايها الاجنبي ، يا دارس الادب الانجليزى . مرة دار الحديث عن المجلدات الضخمة التى تصدرها جامعة اكسفوردبعنوان (تاريخ الادب الانجليزى) وكان الحديث يومها عن جزء السنوات ١٨١٥ – ١٨٣٢ وهى فترة الرومانسية الكبرى . كتاب يربو على ٤٣٠ صفحة من المتن مع ٢٠٠ صفحة من المراجع، من تأليف ايان جاك Ian Jack الاستاذ بكلية بمبروك بكمبردج كذلك ، واذكر اننى تعذبت كثيرا فى قراءته . جملتان صغيرتان من برادبروك : « كتاب قد يخيب الامال . كان ينتظر غير هذا من المؤلف » . وبعد ذلك سمعت من نقاد آخرين ما يبرر هذا الحكم ، ولا ادرى لماذا شعرت انا بقليل من الارتياح !

صدر كتاب (**التمثال الحى**) عام ١٩٧٦ كذلك ، بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على تأسيس (المسرح) وهو اول مسرح محترف دائم فى لندن ، وربما في أوروبا ، أسسه جيمزبربج (James Burbage) فى منطقة شوردتش (خندق الساحل) على الضفة اليسرى من التيمز ، خارج حدود « المدينة » القديمة وخارج حدود البلدية من الناحية الادارية . بربج هو زميل شكسبير في أيام نشاطه التمثيلى ، وقد عملا معا مدة طويلة فى أيام الملكة اليزابيث (توفيت عام ١٦٠٣) وفى أيام الملك جيمز الاول (١٦٠٣ – ٢٥) حتى وفاة شكسبير عام ١٦١٦ ، وقد عاش بربج بضعة سنوات بعد وفاة زميله العظيم ، والكتاب بالدرجة الاولى اكاديمي تاريخى ، ومرجع اساسى لكل من يريد دراسة المسرح والنشاط المسرحى فى انجلترا في عهده الذهبى فى اواخر القرن السادس عشر واوائل القرن السابع عشر حتى غاب المسرح والتمثيل عن الحياة الاجتماعية في انجلترا خلال فترة الكومنولث (النظام شبه الجمهورى) حيث غابت الملكية عن انجلترا بقيام البرلمان باعدام الملك تشارلز الاول عام ١٦٤٩ وتسلم البيوريتان (الحنابلة او المصلحون المتطهرون) زمام الحكم بزعامة اولفر كرومويل حتى عام ١٦٦٠ . وفى هذا التاريخ عادت الملكية بعودة تشارلز الثانى ابن الملك المقتول ، وكان فى الثلاثين من عمره ، بعد ان قضى والحاشية الملكية سنوات طويلة فى فرنسا . ولكن الحياة الاجتماعية فيانجلترا كانت قد تغيرت تغيرا جذريا . فقد احرقت الكثرة من المسارح أو هدمت لان البيوريتان كانوا ضد « اللهو » ومنه التمثيل والموسيقى . لذلك صار المسرح فى فترة عودة الملكية مسألة تاريخية ، ما كان يمكن لها أن تتكرر ، بغياب أعظم كتاب المسرح ، وبغياب « المزاج » الخاص في المجتمع الذى كان المسرح بالنسبة اليه ضرورة حياتية . لقد غاب المسرح عن الحياة البريطانية بالشكل المعروف فى عصرشكسبير الذهبى ، ولم يرجع بشكل جاد مؤثر الا فى القرن العشرين ؛ رغم ظهور عدد من كتاب المسرح والمسارح في قرنين ونصف من الزمان بعد غياب شكسبير .

ولان هذا الكتاب تاريخى اجتماعى بالدرجة الاولى فهو يستعرض ظهور المسرح وتطوره فى لندن من ١٥٧٦ حتى هدم مسرحالجلوب الثانى ، خليفة مسرح بربج ، Globe وذلك فى يوم الاثنين المصادف ١٥ نيسان (ابريل) ١٦٤٤ وبذلك ينتهى العهد الذهبى في مسارح

لندن ، العهد الذى استمر اكثر من ستين سنة ، **والناحية التاريخية فى الكتاب تستند** الى اعداد هائلة من الوثائق تتراوح بين مصاريف الحفلات الملكية ، وانطباعات زوار اجانب حضروا لندن فى مناسبات عديدة وسجلوا ملاحظاتهم عن المسارح والمسرحيات ، او تركوا تخطيطات تصور ابنية المسارح او داخلها ... نزولا الى وصولات خدمات تصريف المياه اثناء بعض العروض المسرحية والكتاب الىجانب التحليل والمقارنة واستقراء الاحداث من سياسية او اجتماعية ، يقدم للقارىء تخطيطات لمدينة لندن في تلكالعهود تبين مواقع المسارح المختلفة ، كما يقدم جدولا باسماء تلك المسارح واسماء مؤسسيها وتاريخ التاسيس والهدم او الحريق او الغلق بسبب انتشار الطاعون الى غير ذلك من التفصيلات التى يجدها القارىء فى متناول يده بلمحة عين ، فتكون خير معين على الدراسة والتقصي . هذا بالاضافة الى صور وتخطيطات عن بعض المسارح او الممثلين ، بما فى ذلك صورة نادرة للملكة آن زوجة الملك جيمز الاول التى قامت بدور « الزنجية » في مسرحية بن جونسون التنكرية **قناعية السواد** عام ١٦٠٥ .

واهمية (المسرح) انه شهد نشوء وتطور مسرحيات شكسبير الاولى ، كما شهد نشوء **وتطور مسرحيات معاصريه التى كانت تتوجه** نحو الجمهور (لان مسرحيات القصور والمناسبات الخاصة كانت تقدم فى « مسارح القصور » او « المسارح الخاصة ») . كانت فرقة شكسبير التمثيلية (رجال لورد هنزدن) قد اتخذت مركزها فى (المسرح) منذ عام ١٥٩٤ (وشكسبير في الثلاثين من العمر) حتى عام ١٥٩٨ . وكان مسرح بربج هذا **مثالا يحتذى فى ما شيد بعده من مسارح في مدينة لندن . لذلك فان دراسة مسرح بربج وتطوره تعطى الدارس عمقا « مكانيا » و«اجتماعيا» فى دراسة النصوص الادبيةالتى ازدهرت فى عصر المسرح الذهبى فى انجلترا .**

وهذا الحديث يقودنا الى (انواع) المسارح في لندن فى ذلك العهد **فتقدم المؤلفة جدولا يحصر اهم تلك المسارح بين ١٥٥٧ – ١٦٤٢** . يمكن تصنيف تلكالمسارحالى اربعة اصناف:

١ – مسارح باحة الخان Inn-Yard Theatres

ويرجع اقدم هذه الىحدود عام ١٥٥٧ وهو مسرح (راس الثور) الذى اسسه جون برين ومثلت فيه فرقة (رجال لستر) و (رجال وستر) و (رجال الملكة آن) وقد بقى قائما حتى عام ١٦٠٨ . ويلاحظ ان هذا النوع المبكر من المسارح يحمل اسماء (الخانات) او الفنادق ، وهذه ، حتىالوقت الحاضر فى المدن الصغيرة في انجلترا بخاصة ، تحمل اسماء الحيوان ، مثل : الاسد الاحمر، الثور ،**الثور الاحمر ،المتوحش الجميل .. وفى** كمبردج اليوم فندق ممتاز اسمه (فندق الدب الازرق) . كانت المسرحيات تقدم فى باحة الخان او الفندق ، وهي مكشوفة فى العادة ، وكان الممثلون و « فرق التسلية » يتنقلون من مكان الى آخر « طلبا للرزق » وحسب المناسبات .

٢ – مسارح الحلبة Arena Theatres

وهذه تشمل المسارح التى صممت بهدف تقديم مسرحيات المحترفين ، تتوسطها حلبة يجرى فيها التمثيل على غرار المسارح الرومانية القديمة. واول هذه المسارح واهمها **هو (المسرح) الذى اسسه جيمز بربج كما سبق القول ، وقد مثلت فيه عدد من الفرق** بما فيها فرقة شكسبير ، وقد بقى المسرح قائما حتى عام ١٥٩٨ ، حيث هدمواستعملت اخشابه لتشييدمسرح الجلوب الاول Globe I عام ١٥٩٩ ، الذى اقامه بربج ومشاركوه . ويلاحظ ان هذه المسارح المحترفة تحمل اسماء الاحتراف المسرحى كذلك مثل ، الستارة ، الحظ ، الامل ، الكرة الارضية ، ولم يرد من اسماء غير هذه سوى « طائر التم » Swan التي يترجمها البعض خطأ

« البجعة » ، وكذلك مسرح باسم الزهرة . كانت هذه المسارح مكشوفة ، مثل مسارح باحات الفنادق ، وهى « شعبية » بالمعنى الواسع وتبدأ اسعار الدخول من (بنى واحد ، وهي أصغر عملة) وبوسع الاثرياء شراء مقعد غالى الثمن يكون على خشبة المسرح عادة ، وهذا يعطى الحق للغنى أن يعلق على الملثين تعليقات سمجة في الغالب . ومن هنا يبدأ قذف البيض والفاكهة الفاسدة على تمثيلية رديئة .

٣ ــ **المسارح الخاصة** : وهذه مسارح مسقوفة ويكون الدخول اليها لمن يقدر على دفع الثمن الغالي ، وبخاصة بعد ١٦٠٠ ، وهى في العادة مراكز الفرق التمثيلية ومساكنهم . هذه المسارح الخاصة كانت ملحقة بالكنائس الكبرى حيث تكون الفرق المسرحية مكونة من (اولاد الجوقة) وهم الاحداث الذين يقومون بالتراتيل الدينية فى الاساس فى جوقة الكنيسة . هذه المسارح تحمل اسماء مثل (القديس بولس) و (الكهنة السود) و (الكهنة البيض) .

٤ ــ **المسارح الملكية** : وهذه تكون عادة فى القصور الملكية أو (قاعات الولائم) حيث يطلب القصر حضور فرقة تمثيلية لتقديم عروض خاصة فى مناسبات خاصة . وقد بدات هذا التقليد الملكة اليزابيث في عام ١٥٨١ .

يضم هذا الكتاب ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير ، تتوزعها ثلاثة اقسام في اربعة عشر فصلا . يدرس القسم الاول فى ستة فصول (النواحى الاجتماعية فى المسرح) ويدرس القسم الثانى فى سبعة فصول (مسرحيات شكسبير فى عصر جيمس الاول) بينما يتكون القسم الثالث (التمثيل في عصر تشارلز) من فصل واحد حول التمثيلية التنكرية (اى القناعية) والتمثيلية الرعوية .

• • •

يدور القسم الاول حول مكانة المسرح في المجتمع فى النصف الثانى من القرن السادس عشر فى لندن بخاصة ، ويتابع التطور الذى طرأ على المسرح نتيجة لتطور المجتمع السريع فى عهد الملكة اليزابيث الاولى (١٥٥٨ــ١٦٠٣) الذى شهد النمو السريع فى الطبقة الوسطى في المجتمع الانجليزى ، كما شهد الانتصار الكبير الذى حققه الاسطول البريطانى عام ١٥٨٨ ، بقيادة الطبقة الوسطى المتنامية على الاسطول الاسبانى (الارمادا) الذى كان اكبر خطر يتهدد بريطانيا ، فصارت بريطانيا منذ ذلك الانتصار سيدة البحار . ثم تستمر فصول هذا القسم بملاحقة التطور الذى نتج عن ذلك فاصاب الادب المسرحى في اواخر عهد الملكة اليزابيث ، حتى اتخذ اشكالا اشد وثوقا فى عهد جيمس الاول الى أن اعتزل شكسبير المسرح عام ١٦١٣ ، قبل وفاته بثلاث سنوات ، وبعد ان انجز مسرحية **العاصفة**. لقد ساعدت الصور الاجتماعية التى تكونت عند المسرحيين عن حياة البلاد ، فى تكوين نظرية اجتماعية . كما ساعدت صور الحياة فى لندن بشتى اشكالها فى تغذية المسرحيات التاريخية المبكرة لدى شكسبير ، فكانت تلك المسرحيات بالنسبة لتاريخ انجلترا بمثابة (التمثال الحي) ومن هنا عنوان الكتاب . لقد استطاع شكسبير ان يقدم صورا حية عن حياة لندن وحياة البلاط ، لا تقوى على تقديمها كتب التاريخ أو الوثائق . فمثلا **مسرحية هنرى الرابع بجزئيها ،تجعل القارىء** والمشاهد ينسى ان هذه مسرحية تاريخية ، اذ انه يؤخذ بتصرفات شخصيات مثل فولستاف والامير هال (هنرى) الذى سيصبح هنرى الخامس ، كما يؤخذ بصور الحياة (السفلى) في الخمارات وبيوت الدعارة ، والمشاكسات الدائرة في أحياء لندن ، بحيث تغدو المسرحية شاهدا حيا على « مجتمع » يتحرك ويتطور بما فيه من « بشر » يتصرفون وكأنهم معاصرون. ولا يبقى من « الحدث » التاريخى أو « الخبر » عن

المعارك الا هيكل خارجي . وبعد غياب شكسبير تسلم بن جونسون هذه المهمة فى تقديم صور حية عن الحياة والمجتمع فى لندن التى عرف.

فى القسم الثانى نجد دراسته تدور حول التأثر والتأثير بين مسرحيات بن جونسون التى الفها للبلاط وبين مسرحيات شكسبير التى الفها للجمهور . وتتخذ هذه الدراسة ملاحقة رد الفعل لدى شكسبير ، الذى وجد بن جونسون يكتب للبلاط مسرحيات«أدبية» فى كثير من الشعر المصنوع والحذلقة ، على امل الوصول الى قلوب علية القوم من المتادبين وحواشى البلاط . ولكن شكسبير عمد الى ادخال العناصر الرومانسية في مسرحياته مثل **جعجعة ولاطحن ، كما تهواه ، الليلة الثانية عشرة ، ما انتهى على خير فهو خير .**

اما القسم الثالث فيدرس التطور الذى آلت اليه مسرحيات البلاط في شكل (القناعية) والمسرحية (الرعوية) بما فيهما من بذخ وبهرجة .

المقترب التاريخي الاجتماعي اذن هو الصفة التى تميز هذه الدراسة الاكاديمية عن المسرح بين المؤلف والمتلقي طيلة فترة تزيد على ستين سنة . لقد بدات « مواقع المسرح » التى سبقت مسرح جيمز بربج عام ١٥٧٦ كمواضع تسلية ، صراع دببة ، قتال ديكة ، العاب اكروباتيك ، وتمثيليات لاهية حتى عند استنادها الى قصص التوراة . ولكن بظهور « المسرح » اصبح « الشاعر » مكلفا بالكتابة له والتمثيل فيه ، تحت رعاية لورد او اول او كبير من الحاشية او الملكة ذاتها . وكان **شكسبير اول واهم شاعر كتب للمسرح ، ولمدة** طويلة بحيث كان تطور المسرح والجمهور يسير بنفس الخطوات . لقد شجعت هذه الظاهرة بروز عدد من المسارح : بنيت ووجدت كتابها على غرار المسرح ــ شكسبير، حتى اصبحت ذات عدد ملحوظ فى نهاية القرن السادس عشر . وكان الملاحظ وجود جماعتين من المثلين وكتابهم ومسارحهم ، يتنافسون مع بعضهم على مستويات شتى . وحتى فى ذلك الوقت المبكر كان ثمة اتجاهان فىالمسرح : الاول « أدبي » والثاني « شعبي » وقد كتب للاخير ان يمسك زمام التطور السريع مع تطور المجتمع . وكان من جراء ذلك ان انحسرت النزعة « الادبية » بانحسار بن جونسون (الذى كان يصغر شكسبير بثماني سنوات) فصار يهتم بالشعر والنظريات وتاليف القناعيات للبلاط وصفوة المتعلمين . ولكن مسرح « الشعب » كان الاكثر نجاحا وتطورا . وكانت احدى النتائج العرضية لنجاح المسرح الشعبي وكثرة المسارح والفرق المسرحية ان صار المسرحيون ينقلون عن بعضهم ويتعلمون من بعضهم أو يشتركون فى الكتابة مع بعضهم ، **ولم يشذ عن ذلك حتى شكسبير نفسه ، فقد ساهم مع فليتشر مثلا فى تأليف مسرحية ، كما ساهم مع غيره ولم يكن ينظر الى هذه الحقيقة كانها نقيصة او مدعاة لوم .**

ترى الاستاذة براد بروك ان تاريخ المسرح في انجلترا حتى عودة الملكية عام ١٦٦٠ يمكن قسمته الى مقدمة وخمسة فصول :

المقدمة : وتشمل الفترة التي سبقت ظهور مسرح بربج ، حيث كانت المسرحيات تقدم فى ابهاء البيوتات الكبرى ، يؤلفها شبان جامعيون أو بعض رجال الكنيسة او القانون، وكانت هذه المسرحيات ذات طابع جرىء فى الغالب ، كما كان بعضها يقدم فى احتفالات الصيف وفى الهواء الطلق ، تساهم فيها **الجمعيات المهنية فى المدن وكان الملك او الملكة** يفاجيء المحتفلين بالحضور مما يضفي على المناسبة اهمية خاصة .

الفصل الاول (١٥٧٥ ــ ٨٨) اى من ظهور (المسرح) حتى ظهور (الجامعيين) من كريستوفر ماركو ورهطه من الشعراء . هنا

بدات المسرحيات الشعبية على (المسرح) كما ظهرت مسارح (اولاد الجوقة) من الاولاد المنشدين في التراتيل الدينية في المدارس الملحقة بالكنائس الكبرى .

الفصل الثاني (١٥٨٨ ـ ٩٩) ويمتد من ظهور جماعة مارلو الذين طوروا المسرح بالاتجاه الادبي ، حيث بدأوا بالاعتماد على قصص الرومانس والفروسية والخيال ، كما اعتمدوا على شعر ادموند سبنسر . وفى اواخر المدة كان شكسبير اهم كاتب مسرحي نشيط ، يعمل وسط تقليد في الكتابة ترسخت دعائمه وكثر المنتمون اليه مما دعا السلطان الى اتخاذ تدابير لتحديد مجالات العاملين في المسرح عن طريق حصر الفرق والمسارح بشكل قانوني .

الفصل الثالث (١٦٠٠ ـ ٤٣) ويمتد هذا العصر من بناء مسرح الجلوب الاول حتى اعتزال شكسبير ، والاحتفالات بزواج الاميرة اليزابيث ابنة الملك الكبرى . وقد ظهرت في هذا العصر كذلك (فرق الاولاد) التى صارت تنافس فرق الرجال لفترة قصيرة . وتشهد هذه الفترة اهم أعمال شكسبير المأساوية التى تشكل عصره الذهبي . كما شهدت الفترة كذلك اعمال مارستون ، تورنور ، ويبستر ، تشابمن . وفى هذه الفترة صارت الدراما نوعا من الشعر قائما بذاته يستوعب روح العصر ومشاكله الدينية والسياسية . وبسط الملك جناحه على الممثلين فظهرت فرقة (رجال الملك) واتخذت موقفها المتميز في الصراع السياسي الذى بدأ ينشب ، وانتهى بالغاء الملكية كنظام فى الحكم البريطاني عام ١٦٤٩ .

الفصل الرابع (١٦١٣ ـ ٢٥) يشمل الفترة بعد اعتزال شكسبير الى وفاة الملك جيمز الاول عام ١٦٢٥ وظهور موجة من وباء الطاعون مما دعا الى اغلاق المسارح لفترة ليست بالقصيرة . وفى هذا العهد برز بن جونسون ،ولو من بعيد ،فى عالم المسرح المتأدب المتحذلق ، كما برزت الكوميديا بما فيها من ظرف وحذلقات شعرية كان ابرز شعرائها فليتشر ومدلتون ، فصارت الدراما تغازل اذواق الخاصة في الطبقات العليا من اهل المدن .

الفصل الخامس (١٦٢٥ ـ ٤٢) وهو اطول الفصول ويشمل القسم الاكبر من حكم الملك تشارلز الاول . فى هذا العهد صار المسرح يبتعد عن الاذواق الشعبية من جهة ، ويبالغ في البهرجة والبذخ فى العروض من جهة اخرى ، وكان الكتاب يقدمون للمسرح نتاجا تبدو عليه آثار شكسبير ، حتى فى اعمال بن جونسون وفورد وشيرلي .

اهم هذه الفصول هو الفصل الثالث الذى شهد عصر شكسبير الذهبي وتطور مسرحياته فى (مسرح) بربج . ولكن بربج حصل على مسرح (الكهنة السود) عام ١٦٠٨ اضافة الى مسرح (الجلوب) الذى كان خليفة (المسرح) الذى هدم عام ١٥٩٨ . وهذا يعني ان فرقة بربج التي تضم شكسبير (رجال الملك بعد ١٦٠٣) صارت تمثل في (الجلوب) المكشوف وفى (الكهنة السود) المسقوف فى نفس الفترة . وبصورة تدريجية صارت المسرحيات تتطور لتناسب المسارح المسقوفة ، وبهذا المعنى فان المسرح المعاصر تطور عن مسرح (الكهنة السود) وليس عن (المسرح) وخليفته (الجلوب) .

يتحدث الفصل الثاني من الكتاب عن (الرابطة الثلاثية بين الممثلين والجمهور والمؤلفين) . ترى المؤلفة ان الأبنية المختلفة للمسارح في اول عهدها اضافة الى التركيب الاجتماعي للناس جعل الجمهور قسما من التمثيل . وكانت هذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والممثلين مقبولة فى العروض المسرحية ، ومتطورة مع تطور المجتمع والمسرح . ففي اوائل عهد الملكة اليزابيت

كانت الكنيسة تستخدم مرة للاحتفال بزواج وتستعمل فى الاسبوع التالى مسرحا للممثلين وبدأت الخانات تقدم عروضا للمبارزة بالسيف والترس عام ١٥٦٥ ، وهذا يتطلب وجود جمهور من المتفرجين بالطبع . وفي (نوادى المحامين) كانت تقدم عروضا مسرحية في عيد الميلاد ، تحمل احيانا اشارات سياسية . والعلاقة المهمة التى تربط الممثلين بالجمهور كانت تظهر عندما يبدأ التمثيل فى مهاجمة عدو مشترك ، وبخاصة في مجال السياسة (اسبانيا بالدرجة الاولى) . كان اطلاق النكات من الممثلين يلقى تجاوبا سريعا من الجمهور ، رغم انه كان يؤدى الى مشاكل وتشابك بالايدى احيانا ، مما يضع الممثلين فى وضع حرج كمسبب للشغب . وعندما تظهر الملكة فى أحد العروض كان الممثلون والجمهور يشتركون في تقديم الولاء للعرش سواء فى التمثيل او في تعليقات المشاهدين . اما من ناحية المؤلف المسرحي ، فقد كانت المسألة تعاونية واشتراكا فى التأليف ،وأحيانا اشتراكا بين المؤلفين والممثلين انفسهم . تشير السجلات الاولى للمسرحيات المؤلفة فى عهد اليزابيث ان اسم المؤلف لم يكن يظهر في (النسخة المطبوعة) من المسرحية ، وان اغلب المسرحيات كانت تبقى حبيسة الذاكرة والاداء الشفوى ، وربما يفسر ذلك ان مسرحيات شكسبير لم يظهر الاهتمام بجمعها وضبطها الا بعد وفاته بسبع سنين . وهذا يفسر كذلك ان تسميات (تاريخية ، كوميديا ، مأساة) لم تظهر فى وصف المسرحيات الا فى وقت متأخر من العصر الاليزابيثي . وربما كان شكسبير اول من اعطى الصفة التاريخية للمسرحية المتكاملة فنيا ، وذلك فى بداياته التاريخية كما هو معروف . وكانت صفة « المأساة » تطلق على المسرحية التى تدور حول الموت او تقدم صورة عن موت البطل . اما « الكوميديا » فقد بدأت بشكل «تعريض» أو تعليقات ساخرة ، ثم تطورت باسلوب اكثر حساسية حتى غدت موضوعات للتحليل الاجتماعي ومرآة للعلاقات الاجتماعية . وفى حدود عام ١٦٠٠ تلاشت المسرحية التاريخية وبرزدور (اولاد الهيكل) وهم أولاد الجوقة فى الكنائس ، واشتهرت المسرحيات التي صاروا يقدمونها فى المسارح الخاصة المسقوفة لجمهور خاص . وهنا بدأ دور المسارح الخاصة يتزايد بتوجه بن جونسون ، ولكن الجمهور الخاص كان « غير اجتماعي » في تصرفاته تجاه المسرحية ، مما جعل الكوميديا تركز على موضوعات المدنية وعوالمها الخاصة بكثير من النقد والتجريح . وقد ادى ذلك فى النهاية الى انحسار « مسرح الشارع » وظهور بديله فى « قناعية القصور » المترفة الباذخة التى تتوجه الى جمهور الخاصة .

مسرحيات شكسبير التاريخية وبنية المجتمع التيودورى هو موضوع **الفصل الثالث** (آل تيودور ١٤٨٥ — ١٦٠٣) الذى يؤكد على عصر الملكة اليزابيت الاولى (١٥٥٨ — ١٦٠٣) . ترى المؤلفة ان المسرح من اكثر الفنون التى تصور البنية الاجتماعية ، ومن هنا جاءت الرابطة الثلاثية بين المؤلف والممثل والمشاهد ، وترى كذلك ان التشابك فى هذه البنية ضرورى لتطور المسرح . لذلك فان الدراما الشكسبيرية قد اتخذت شكلها من نشاط الممثل الشعبي ومن الآمال الاجتماعية التى حققتها تلك المسرحيات . لقد نمت تلك المسرحيات في فترة من التطور السريع فى المجتمع واللغة ، وتشير القصائد القصصية التى الفها شكسبير ان لغته ما كانت لتتطور بالشكل الذى اتخذته في (الغنائيات) مثلا ، لو انه لم يتجه الى الكتابة المسرحية والتمثيل المسرحي ، الامر الذى انعكس على التطور الكبير فى لغة (الغنائيات) وجعلها تتميز عن لغة الشعراء المعاصرين ، بالرغم من انه لم يكن من رهط (الجامعيين) ، لقد تطورت الدراما فى اواخر عهد اليزابيت فى قواها الادبية بسبب ازدياد التخصص في الكتابة المسرحية لمسارح لندن . وكان هذا التطور الادبي والتخصصي مرتبطا بالتطور الاجتماعي واللغوى كذلك ، وكانت مشاركة الجمهور واستجابته دليلا

على هذا التطور . وربما كانت « المسرحية ضمن المسرحية » في **هاملت** خير دليل على وعي المؤلف المسرحي بفنه على المستوى الاجتماعي والتخصصي واللغوى . هذا الوضع المسرحي الاجتماعي اللغوى ليس له شبيه فى أوروبا فى ذلك العصر الا فى اسبانيا، كما نجد لدى معاصر شكسبير (لوبه دى فيغا) . ان التأكيد على « المنزلة » و « الدرجة » واللياقة فى التصرف « وهي موضوعات « قناعية القصور » تقف على النقيض من سيولة اللغة وتدفقها في الدراما الشكسبيرية ، التى تصور التطور السريع في المجتمع المعاصر .

الفصل الرابع يتناول بالبحث هذا (التغير الاجتماعي وتطور قناعيات القصور عند (بن جونسون) تقول المؤلفة ان (القناعية) ترجع جذورها الى قصص الرومانس ، بما فيها من خيال جامح ومغامرات الفروسية . ورغم أن القناعية ، تقوم على التمثيل فانها ليست بديلا عن المسرحية ، رغم ان القناعية تجمع بين الممثلين والجمهور فى الاحتفال بضيف الشرف : الملك او اللورد ... ولكن المسرحية قد تطورت على المسرح الشعبي لتجعل مساهمة الجمهور فى التمثيل امرا متعذرا بعد ان اوجد تطورها الادبي والفنيّ نوعا من البعد بين المسرح والجمهور ، جعل المسرحية بالتالي تختلف عن الاحتفالات والمهرجانات . وقد شجع على ذلك الملوك ورعاة المسرح من النبلاء وامثالهم . بدأ **جونسون** فى تأليف القناعيات بشكل نشط في عهد الملك جيمس الاول الذى كان يقرض الشعر ويشجع الادباء، جعل القناعيات تطفح بالاشارات الى الاداب القديمة وهي مسائل في متناول الحاشية ، فكانت القناعية تقدم عرضا باذخا لعوالم الاغريق والرومان . ولكن بعد ١٦٠٩ بدأ جونسون يخفف من تلك الاشارات الى الاداب القديمة ، مستعيضا عنها بالقصص الشعبية والحكايات الرومانسية. ولأن القناعية شاعت فى أواسط عهد جيمس بخاصة فاننا نجدها حتى فى اعمال شكسبير ، مثل القناعية فى مسرحية **العاصفة** The Tempest آخر مسرحياته ، التى قدمت فى البلاط بمناسبة زواج ابنة الملك جيمس الاميرة اليزابيث . ولكن القناعية اخذت بالاضمحلال في عهد تشارلز الاول وخصوصا لانها كانت تكلف البلاط كثيرا من المال وتسبب مشاكل للحكومة والملك بالذات . وفي عام ١٦١٦ قرر البلاط صرف اعطية صغيرة للشاعر مما حدا ببعضهم الى ترك الكتابة للمسرح ومحاولة الالتحاق بخدمة البلاط والتخلي عن القناعية التي **تعتمد روحها على « الرسم والنجارة »** .

الفصل الخامس يدور حول (جونسون وصورة لندن فى عهد جيمس) **فى هذا الفصل تحدثنا المؤلفة عن ظهور « كوميديا المدينة » وهذه نمط من الكوميديا** تتخذ من مباذل المدينة موضوعا للسخرية والهجاء . ومن اشهر كتاب هذه **الفترة:مدلتون ،هيوود ،وبن جونسون نفسه،** اضافة الى مارستون وديكر الذين ظهرت اهم اعمالهم بين ١٥٩٩ و ١٦١٦ عام وفاة شكسبير واعتزال بن جونسون لمدة عقد من الزمان . والملاحظ ان شكسبير لم يتناول هذا النوع من الكتابة الا فى بعض الشخصيات مثل شخصية المرابي (شايلوك) فى **تاجر البندقية**. في العقد الاخير من القرن السادس عشر ظهر فى لندن « عالم سفلي » **كانت بعض اسباب** ظهوره ازدهار الطبقة الوسطي وغناها بعد انتصار (الارمادا) عام ١٥٨٨ .

هنا ظهرت نماذج المحتالين واللصوص والبغايا ودور اللهو الليلى بانواعها . وقد وجد كتاب المسرح نماذج فى هذا العالم السفلي تصلح للهجاء والسخرية من ضياغ القيم ، وقد شاعت فى هذا العصر كذلك كتب الفكاهة الرخيصة والقصص الماجنة ، وبدات لغة عوام لندن (كوكني) تظهر فى المسرحيات الكوميدية فى هذا العصر ، التى لم تنس الهجاء السياسي الذى كثيرا ما اوقع المؤلفين في

مشــاكل مــع السلطة . وكانت « كوميديا المدينة » ترجع احيانا الــى (اخلاقيات) العصور الوسطى التى تهاجم الطبائع البشرية الخبيثة مثل الجشع والكذب ... ولكــن ظهورها في هذه الفترة يعود الى التلاقح بين **المسارح الخاصة والعامة ،وفى الرغبة فى ارضاء** جمهور متنوع ، ولكنه غير عدائي فى موقفه **مما تقدم الكوميديا من هجاء لاذع يصــدق** على نواحي السوء لدى البشر فى كل زمان ومكان .

الفصل السادس يبحث عن (تنوع المسارح وشعرائها فى لندن في عهد جيمس) . فقد بدات المســارح في التنوع فى بدايات القرن السابع عشر مما دعا الى ظهور تنوع مشابه لدى الشعراء وعلاقاتهم مع الجمهور والممثلين. فقد تخصص بعض الشعراء بنوع من الكتابة المسرحية دون غيره ، بينما حاول آخرون اتخاذ اكثر من اتجاه جريا مع تنوع جمهور المشاهدين . وفى هذا العصر بدأ الشاعر يتخذ موقفه الفردى وبدات شخصيته المستقلــة بالظهور . وقد بدات الفرق المسرحية تسيطر على اكثر مــن مسرح واحد ، كمــا صارت (فرق الاولاد) اكثر بروزا فى مسارح لندن . ورغم ان اغلب المسرحيات في هذا العصر لم تنشر بشــكل مطبوع ، فقــد ادعى توماس هيوود انه ساهم فى ٢٢٠ مسرحية فى هذه الفترة ، وهــذا يدلنا على سعة النشــاط المســرحي في لندن فى اوائل القرن الســابع عشر . وترى الكتب التى تؤرخ لهذه الفترة ان الجمهور اذا لم تعجبه مسرحية بعينها كان يضج بالصفير ويطلب من الممثلين ان يقدموا غيرها ، فان لم يفعلوا انهال الجمهور عليهم بالبيض والجوز والفاكهة ... اما المؤلفون المهمون فى هذه الفترة مثل شــكسبير وبن جونسون ، فقــد امتنــع الاول عن تاليف القناعيات ، ولكنه صار يجارى الزمــن في التاليف وعينه على الملك جيمس ، بينمــا تفرد بن جونسون بالقناعيات للقصور الملكية .

ويبقي شــكسبير ســيد الموقف الادبــي والمسرحي فى هذه الفترة كما كان فى الفترة السابقة ورغم ان « لغة » شكسبير هي خير شاهد على العصر لكنها ليست حبيسة العصر نفســه ، لانها تعانق جميــع العصور . فى مسرحيات شكسبير يجتمع الماضي مع الحاضر .. الماضي الحاضر ابدا .

بعد هذه الفصول الستة التى تشكل القسم الاول مــن الكتاب نأتي الى القســم الثاني بفصوله السبعة التى تتناول (شكسبير في عهد جيمس) والفصول بالدرجة الاولى تحلل المسرحيات التى الفها شكسبير فى ذلك العصر وتستقرىء منها روح العصر .

ففي اول فصــول هــذا القسم ، الفصــل السابع ، نجد تحليلا لمسرحية ماكبث كمشهد يتسامى ليبلغ منزلة الشعر . هكــذا تنظر المؤلفة الى المسرحية ، اكثر من كونها مسرحية تحمل التاريخ القديم الى الجمهور المعاصر . لقد شهد شكسبير دخول جيمس الاول الى مدينة لندن يوم **التتويج ١٦٠٤/٣/١٥ كمــا** شــهد « مؤامــرة البارود » الفاشــلة يوم ١٦٠٥/١١/٥ التى كانت تريد الاطاحة بالملك. كان المشهد الاول بالغ الجمال قدر ما كان المشهد الثاني بالغ القبح . هذان المشهدان ينعكســان في مسرحية **ماكبث** قدر ما تنعكس فى المســـرحيـــة اهتمامــات الملك بالسحــر والغيبيات . لقد صور شكسبير مؤامرة قتل الملك ابشــع تصوير فى مقتــل (دنكان) فى المسرحية . هذا علاوة على ان المسرحية تشير بطرف غــير خفي الــى الصراعات الدينية والسياسية في تلك الفترة . وتحاول المؤلفة فى هذا التحليل ان تجعل المسرحية كشعر يجب ان يحس ويربط مع روح العصر .

الفصل الثامن الملك لير ومملكة البهاليل والمتسولين " King Lear and the Kingdom of Fools and Beggars يربط بين هذه المسرحية وبين **ماكبث** ، في كون الاخيرة

تصور قوى الليل تغتصب تاجا ، بينما الاولى تصور تلك القوى تفكك اوصال ذلك التاج . وترى المؤلفة ان **الملك لير** مسرحية لكل العصور وليس لعصر دون غيره . ففي مقابل معسول الكلام القى الملك البهلول بدرة ثمينة من يده ، واثناء العاصفة الهوجاء يطلق عاصفة كلام كذلك ، ويرفض ان ينظر الى نفسه الا على انه ملك .. ملك البهاليل . يرى بعض النقاد ان **الملك لير** تعكس عصر شكسبير في انجلترا حيث كان الصراع بين القديم والجديد على أشده ، بينما يراها الآخرون على انها تعكس ايام جيمز نفسه ، ولكن المؤلفة لاتقطع برأى . فقد كان جيمز يؤمن بنظرية التفويض الالهي للملك ، مما يوجب على الرعية اطاعته بشكل أعمى ، وهو ما نجده في تصرفات لير . ولكن لير ينقاد الى معسول الكلام ويفرط باجزاء مملكته ، مما يجعلنا نظن ان المسرحية تشكل نوعا من التحذير للملك جيمز في وجوب استكمال الوحدة في المملكة ، وهو سبب نزوله من عرش سكتلند في الاساس « ليجمع التاجين » نفاق المقربين الى الملك ، ولغة القناعيات في قصر جيمز تشبه كلام ريغن وجونوريل اللتين خدعتا الملك لير بالكلام وتسببتا في انهيار مملكته .

الفصل التاسع (صور الحب والحرب في مسرحيات **عطيل ، كريولانس ، انطوني وكليوباترا**) يدرس الناحية الاجتماعية في هذه المآسي من حيث وقوفها في مواجهة العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين او العلاقة بين انواع الجمهور في اذهان اولئك المؤلفين عطيل (الاسود) يقدم لاول مرة بطلا مأساويا يحظى باعجاب الجمهور واشفاقه على وضعه المأساوي في آن معا . وقبل تقديم (المغربي) الاسود كانت المسرحيات تقدم (التركي) الاسود على انه اسود القلب . ولكن **عطيل** قلب الموازين ، الى درجة ان الملكة آن نفسها، زوجة الملك جيمز ، قامت بدور (فتاةالنيجر) السوداء في **قناعية السواد** التي قدمت في البلاط بعد **عطيل** باسابيع قليلة . ولا يخفى ما احدثه ذلك من تغيير في الموقف «الاجتماعي» لدى الجمهور . و « الاحداث » في المسرحية مثل ايقاف الحملة العسكرية التي قادها **عطيل** بعد بدئها بقليل ،تعكس تدخل السياسة في شؤون الحرب ، حتى في تلك الايام . وبهذا تكون المسرحية « تعليقا على ناحية اجتماعية معاصرة . والاهم من ذلك ان المسرحية قدمت بعد **القنائيات** ، ونجدها تحمل في تضاعيفها صورا شعرية رائعة عن الحب بين **عطيل** ودزدمونة ، اضافة الى صور الحرب والبطولة مما لا يخفق في الاستحواذ على عواطف الجمهور ، رغم ان الملك لم يكن يعنيه شيء من ذلك . وفي كريولانس دعوة للجمهور للالتزام جانبا او آخر في مسألة سياسية عسكرية ، هي خروج البطل على مدينته والانضمام الى الاعداء ومدى امكان تبرير ذلك اجتماعيا . ولم تكن المسرحية سياسية بقدر ما كانت استجابة من شكسبير لضغوط المؤلفين والجمهور معا في طلب ذلك النوع من المسرحيات . ورغم أن تشابمن وجونسون بمواقفهما السياسية الادبية كانا اقرب الى قلب الملك ، فان شكسبير ما كان ليرشحه الملك الى عضوية الاكاديمية التي اراد تأسيسها ، حتى لو عاش الشاعر الاكبر الى ذلك التاريخ . ومسرحية **انطوني وكليوباترا** تشبه سابقتها في تقدم موضوع الجدل السياسي في اطار من الحب اللاهب بين البطل الروماني والعاشقة المصرية . ففي اجتماعهما ينتصر الحب على السياسة في شخص قيصر . موت انطونيو يؤدي بالعاشقة ان تختار « ميتة رومانية » ، تختارها كما يختارها البطل الروماني ، وتسجل بذلك انتصارا على « ربة الحظ » المتقلبة ، لانها تسجل « ثباتا » على الحب على هيأة بطولية . يشيد (التمثال الحي) للملكة العاشقة شعرا يحتفل بالحب والجمال والجسد نادر الوجود خارج حدود **القنائيات في شعر** تلك الفترة .

الفصل العاشر يدرس (المدخل الى الرومانس في مسرحيتى **بيركليس وسيمبلين**). فى المسرحية الاولى يستند شكسبير الى قصص الخيال والمغامرات البعيدة فى عالم الاغريق القديم وعلاقاته بشواطىء البحر المتوسط . مثل الغنائيات تتصل هذه المسرحية « بعالم آخر » بعيد ، ينتقل الجمهور فيه على أجنحة الخيال التى تحوكها لغة شعرية عذبة وقصص خيال تعود بالذهن الى عالم القرون الوسطى . لقد بقيت هذه المسرحية « شعبية » حتى فى عهد عودة الملكية ، بعد انقطاع الجمهور عن المسرح سنين طويلة . اما المسرحية الثانية فتقوم على « حكاية غرامية » لا يحدها زمان ، ويقوم بدور البطل فيها احد « الاولاد » وهنا ظاهرة تطور فى « علاقة » المسارح ببعضها والممثلين ببعضهم . وهى مسرحية مليئة بالقصص والاحداث ، التى يجرى بعضها في مقاطعة (ويلز) ، كل ذلك في أسلوب يقصد « الامتاع » واثارة « الدهشة » والاعجاب » .

هذه الصفات تجعل المسرحية مفيدة لدى « القراءة » كذلك ، لتوفير « جو الغزل » فى « مجتمعات » صغيرة من الساهرين .

يدرس **الفصل الحادى عشر** الشكل المفتوح Open Forms in فى مسرحية **حكاية الشتاء** The Winter's Tale. فكما فى مسرحية **سيمبلين** ، تعتمد هذه المسرحية على حكايات الرومانس المغرقة فى الخيال ، وتأخذ القصة من احدى رومانسيات جرين : **انتصار الزمن** ، رغم ان جرين كان أول من هاجم شكسبير فيبداياته في هذه المسرحية تكون الملكة ضحية تهمة باطلة ، وهذا موضوع مألوف فى الرومانس ، ولكن الزمن يحل المشكلة فى النهاية . والزمن هنا تمثله الجوقة ، ويقسم المسرحية الى قسمين : تكون الحركة فى القسم الاول من القصر الى الريف ، ومن منزلة الملوك الى **منزلة الرعاة وتكون الحركة فى القسم الثانى** عكس ذلك . في القسم الاول توجد تهمة ، يعقبها نفى وموت ، وفي القسم الثانى يكون **اكتشاف الخطأ قائدا الى انبعاث الحق** المظلوم . مثل هذا الموضوع يعجب اذواق الخاصة والعامة معا ، ويمكن ان يقدم فيعهود شتى . وربما كان شكسبير فى هذا الاسلوب قد اختار عامدا أن يقدم الغرائب فى البناء المسرحى مع احترام الوحدات الثلاث : الزمان ـ المكان ـ الحدث ، فقلب الاسلوب المتعارف عليه فى الرومانسى الى نقيضه .

الفصل الثانى عشر يدرس **العاصفة** ، آخر مسرحيات شكسبير . وهذه كذلك تغاير المتعارف عليه في الرومانس ، حيث تكون حياة الشخصيات رهينة اعمالهم ، وتكون المغامرات مليئة بالتنوع والتشابك . ولكن في **العاصفة** لا يحدث شيء سوى « المقابلة » . فالبحث عن جماعة الفرد يكفى لاستعادة المجتمع . والشخصيات «توجد» دونما حاجة الى « فعل » . و « المكان » فى الرومانس تقدمه « الجزيرة العجيبة » فى مسرحية **العاصفة** ، « جنة عدن » الخيال ،التى تستند فى الواقع الى مغامرة فعلية حدثت فى ذلك العهد ، وتاهت فيها سفن بريطانية ذاهبة الى المستوطنات الاميركية .

الفصل الثالث عشر والاخير في هذا القسم الثانى يدور حول شكسبير كمشارك فيالتاليف فى بعض المسرحيات Shakespear as Collaborator ولان التاليف المسرحى يرتبط بفن التمثيل، فهو بطبيعته عمل مشاركة . تستعرض **المؤلفة** اثنتين من المسرحيات التى قيل أن

شكسبير ساهم فيهما : الاولى **حكم الملك ادوارد الثالث** وهى مشكوك فى أمرها ،والثانية **القريبان النبيلان** ، وتذكر صفحة العنوان انها من عمل فليتشر وشكسبير . ترى المؤلفة ان المسرحية الثانية ربما ساهم فيها شكسبير فى فترة انتشار الطاعون ، وربما قدمت فى وقت متأخر على المسرح . ولان الجمهور في القرن السابع عشر كان يحب التنويع فلم يكن ثمة من بأس ان يظهر اسمان مشهوران في تأليف مسرحية . ولان المسرحيات المشتركة أقل اهمية مما فى الفوليو الاول ، تبقى تلك مسألة مناقشات اكاديمية .

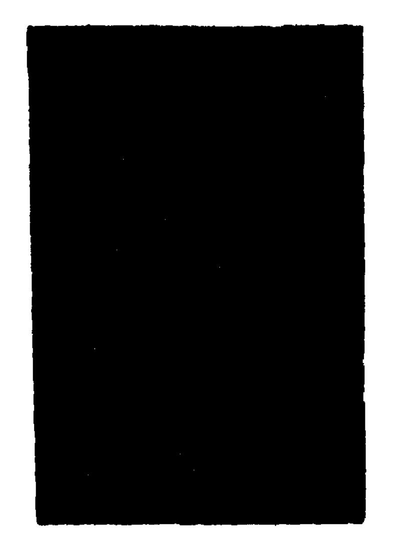
القسم الثالث بفصله الوحيد يتحدث عن القناعية والرعوية ، وهما صنفان من الفعاليات التمثيلية شاعتا فى عهد تشارلز الاول بعد غياب عمالقة المسرح فى العهد السابق ، ومع بداية الهجوم على المسرح لدى شيوع الافكار البيورتيانية عن « اللهو الجماهيرى » . كانت هذه من احتفالات القصور التى كان آخرها فى ١٦٤٠/١/٢١ حيث رقصى الملك تشارلز مع الملكة . ولكن مسارح المدينة كان قد ازيل اغلبها في هذا العهد ، واغلقت نهائيا في ١٦٤٢ ، وكان آخر بناء بقى منها هو بناء (الجلوب) الثانى ، الذى هدم فى ١٦٤٤/٤/١٥ « لغرض اجراء اصلاحات فى غرفه » .

وهكذا انتهت سبعة عقود مزهرة من عمر المسرح الانجليزى .

● ● ●

احسب ان هذا الكتاب يجب ان يكون فى متناول دارس المسرح الانجليزى على الدوام. فبالاضافة الى التواريخ المهمة والخارطة التاريخية لمواضع المسارح فى مدينة لندن في ذلك العصر ، يجد الدارس احاطات حيوية في دراسة تسع من أهم مسرحيات شكسبير ، هى ربع انتاجه المسرحى . والمقترب التاريخى الاجتماعى فى دراسة هذه العقود السبعة من تاريخ المسرح الانجليزى تعطينا صورة حية عن الانسان ــ الفنان فى شخص شكسبير . اما دراسة التمثيليات التى سبقت ورافقت واعقبت الفترة الشكسبيرية فانها تزيد من شعور المرء كم كان شكسبير يتميز عن معاصريه جميعا ، وكم كان فنانا بارزا فى عصره يرتفع عن غيره ممن قدم للمسرح مادة ترفدها معرفة « الجامعيين » الكثيرة التى لا تسندها موهبة بنفس الحجم . ولكن شكسبير الموهبة كان رجلا لعصره مثلما كان رجلا لجميع العصور .

★ ★ ★



لغة الدراما الحديثة

جاريث لويد ايفانز *

فؤاد دوارة

في مدخل الكتاب يحدد الكاتب ما يقصده بدقة بعنوان كتابه ـ ((**لغة الدراما الحديثة**)) ـ فاستخدامه وصف ((**الحديثة**)) للدراما قد يوحي بأننا امام مؤلف موسوعي شامل ، وهو ما ينفيه الكاتب ، ويقرر ان المقصود « بالحديثة » هو أن **كل الدراما التي ناقشها قد كتبها مؤلفون ظهرت مسرحياتهم الرئيسية خلال هذا القرن .**

وكذلك ينفي الكاتب أنه سيناقش أهم كتاب المسرح الذين ظهروا خلال هذا القرن كما قد يوحي استخدامه لكلمة « الدراما » فالواقع انه لم يتعرض بشيء من التفصيل الا لستة من كبار الكتاب المسرحيين الانجليز، هم : **شو** ، **جولزورثى** ، **وسكر**، **اوزبورن** ، **بيتس** ، **وبينتر** ، اربعة من الامريكيين هم : **أونيل** ، **ميللر** ، **ويليامز** ، **وآلبي** .. وحتى هؤلاء لم يتعرض لكل مسرحياتهم .

---

* Gareth Lloyd Evans:, The Language of Modern Drama, London, Dent, 1977

وبعد أن حدد الكاتب ما يقصده ـ في كتابه ـ « بالدراما الحديثة » أو ما سيتناوله بالدراسة منها ، لا يترك كلمة « لغة » دون تحديد ، خاصة وقد أصبحت تستخدم الآن في الدوائر الاكاديمية لتدل على « علم اللغة » الذي يعتمد على تسجيل الاصوات وقياسها في معامل خاصة ، وهذا الكتاب لا يمت بأية صلة الى هذا النوع من الدراسات اللغوية ، لأن موضوعه هو « الطريقة التي يوظف بها الفنانون المبدعون الكلمات توظيفا خلاقا ـ في الحوار والتوجيهات المسرحية ، مع الاهتمام بالعلاقة بين اللغة المنطوقة التي يستخدمها الكاتب الدرامي واللغة غير المنطوقة ـ لغة المسرح نفسه ـ التي تتكون مفرداتها من الاضاءة ، والديكور ، والمكملات المسرحية ... الخ » .

وقد الف « ايفانز » كتابه مدفوعا بحافزين يرقيان ـ في نظره ـ الى مرتبة العقيدة « أولهما أن القرن العشرين قد انتج نماذج متنوعة تعتبر من أهم نماذج اللغة الدرامية في تاريخ المسرح . وثانيهما أن هذا القرن نفسه قد شهدت مراحله الاخيرة في الدراما والادب والتعليم ـ أي وسائل الاتصال ـ تدهورا بالغ الخطورة في استخدام اللغة » .

واذا كان كل كتاب للمؤلف يحمل دينا لاستاذه الراحل « نيكول » فان كل كتاب له يحمل قبل ذلك عرفانه المباشر والواضح بفضل الممثلين العاديين ، « فلا احد غير الممثلين والممثلات يستطيع اثبات روعة لغة الدراما الاصيلة » .

●●●

المؤلف محاضر أول اللغة الانجليزية بجامعة برمنجهام ، وعضو لجنة المسرح بمجلس الفنون البريطاني ، واحد تلامذة استاذ المسرح الكبير « الارديس نيكول » ، اذ يقول في مدخل كتابه : « ان كل كتاب حاولت تأليفه في المسرح يحمل دينا لاستاذي وزميلي وصديقي الارديس نيكول ، الذي توفي اخيرا . لقد حاولت دائما أن انفذ نصيحته ، وهي أفضل نصيحة يمكن ان تقدم لأي دارس (او في الحقيقة لكل من يستخدم الدليل والاقناع) . لقد قال « من أهم اخطار البحث ان تكتشف ما قررت ان تعثر عليه مسبقا . « وهو نفسه لم يقدم أبدا اى رأى على انه حقيقة ، أو نظرية باعتبارها دليلا ، أو حماسة كبرهان ، بالرغم من انه كان يستخدمها جميعا . وليس باستطاعتي مباراته رغم أني قد حاولت . فأرجو الا يزعج روحه ما في عملي من قصور » .

ومؤلفات ايفانز الاخرى هي :

ـ « ج . ب . بريستلي ـ كاتبا مسرحيا » ١٩٦٤ .

ـ « شكسبير » في خمسة مجلدات (١٩٦٩ ـ ١٩٧٣)

كما اشرف على نشر وتحرير كتاب « **شكسبير تحت الاضواء** » سنة ١٩٦٨ ، فهو اذن احد المتخصصين في الدراسات الشكسبيرية ، بل يعيش في « ستراتفورد ـ اون ـ آفون » مسقط راس شاعر الانجليزية الاكبر ، ولذلك فلا ندهش حينما يكثر من الاستشهاد به ، والاشارة الى مسرحياته بالرغم من أن موضوعه هو الدراما الحديثة .

والكاتب ، ناقد مسرحي متمرس ، ومن ثم أضاف الى معرفته الاكاديمية خبرته بلغة المسرح العملية ، من اضاءة وديكور واثاث واداء تمثيلي واخراج ، فاكتسبت آراؤه بذلك قدرا كبيرا من العمق والحيوية ، نتيجة لقدرته على رصد علاقة المسرح بلغة الكاتب الدرامي .

واذا كان موضوع الكتاب هو « لغة » الدراما ، فاحرى بالكاتب ان يستخدم لغة دقيقة محددة الابعاد ، وهذا ما حاوله بالفعل على طول صفحات الكتاب التي تتجاوز المائتين

والثلاثين بسبع صفحات عدا المدخل والمقدمة وملحق الهوامش وقائمة المراجع الملحقة بالكتاب .

وينقسم الكتاب الى أربعة أقسام تضم احد عشر فصلا ، وهذه الاقسام هي : ١ ـ لغة الدراما والمسرح ـ ٢ ـ لغة الدراما النثرية ـ ٣ ـ لغة الدراما الشعرية ـ ٤ ـ لغة ابناء العمومة والمعاصرين .

●●●

لغة الدراما والمسرح

من الحقائق التى لا تحتاج الى اثبات أن للغة المنطوقة والمكتوبة ، وسيلة اتصال بين البشر شديدة الذكاء والمرونة ، فلغة المحامى الوثائقية تختلف فى تركيبها وبنائها وهدفها وتأثيرها عن لغة الروائي الذى يحاكى حياة الانسان ويحاول ان يصنع نموذجا للحياة كما يراها . ولغة الشاعر تختلف عن لغة الروائي، ولغة الناقد ، فى حين ينبغى ان تختلف لغة الكاتب الدرامى عن لغة كل من الروائي والشاعر والناقد ، فقد كتبت لكى تلقى فى جو عام . وهى من هذه الناحية تشترك مع لغة الموعظة والخطبة وغيرها من أشكال الاتصال المنطوقة .

غير ان لغة المسرحية تتميز عن لغة الخطيب أو الواعظ من حيث ان المقصود بها تمكين الممثلين الذين ينطقونها من « تجسيد » شخصية ما ، اى أن يصبحوا شخصا آخر متخيلا . وجانب هام من فعالية لغة الدراما يتمثل فى هذه الخاصية ، بحيث تقنع المشاهدين بأن ما يقوله الممثل انما يعبر فعلا عن تلك الشخصية الاخرى المتخيلة فى مثل تلك الظروف المحيطة بها بواقعية وصدق .

اننا لو استبعدنا بعض المجالات الغربية المحيطة بالتجربة المسرحية ، كالباليه والرقص والموسيقى وفن الايماء ـ فان جميع المجالات المسرحية الباقية تشترك فى خاصية عامة واضحة ، فأيا كان العالم الذى تقدمه المسأساة ،او الملهاة ،او الهزلية ، او الفاجعة، مألوفا كان أم غير مألوف ، فكل ما نتعرض له خلال التجربة المسرحية ، يصدر فى نهاية الامر عن كلمات .

وحتى فى المسرح المعاصر ، حيث يبدى بعض كتاب المسرح أحيانا ، قدرا من الاعراض عن استخدام الكلمة ، ويتخذون منها موقفا متطرفا شديد الغرابة ، فان حضورها الخلاق لاشك فيه . فمثلا لحظات الصمت التى اشتهر « بينتر » باستخدامها ، ما كان من الممكن ان تحدث تأثيرها لولا وجودها بين قوسين من الكلمات . ومغامرات « صامويل بيكيت » المزعجة فى منطقة الصمت لا يصبح لها معنى الا لاننا نعلم ان الالفاظ المنطوقة موجودة ، وأهم من ذلك ان المعنى الذى يقصده يعتمد على ادراكه بأننا لا بد أن نستنتج رابطة ما بين لحظات صمته الدرامية وبين اللغة التي نعلم انها يمكن ان تملأها .

ومن الغريب انه لم توجه حتى الآن عناية كافية لدراسة الطريقة التي يستخدم بها الكاتب الدرامى الكلمات بالرغم من أهميتها الحيوية فى التجربة المسرحية . فكثيرا ما ينظر للكاتب المسرحى باعتباره ناسج حكايات، وخالق شخصيات ، ومتاجر بالكلمات تماما كالروائي أو الشاعر أو الصحافى . وفى بعض الاحيان يعتبر الرجل الذى يقدم مجرد المادة الخام التي يستخدمها الممثل والمخرج فى عملية الخلق الدرامي الحق .

وحتى لو اخذنا بهذه النظرات القاصرة لعمل الكاتب المسرحي فانه لا يستطيع ان ينسج حكايات أو يخلق شخصيات دون استخدام الكلمات باقتدار . ومالم تكن الكلمات التى يكتبها هى الكلمات المناسبة التى ينبغى ان تقولها الشخصية فى ذلك الموقف المعين، فان الممثل الذى يطلب منه استخدامها قد يجار ويلهث ويخور وينفخ فى محاولة لملء

الاناء الفارغ الذى وضع بين يديه ؟ ولكن مادام الكاتب لم يضع المعانى الصادقة والقادرة فى كلماته ، فسيظل الاناء فارغا .

وليست الشخصية وحدها هى التي تدين بوجودها لقوة الكلمات، بل كذلك فانالحبكة، والموضوع ، والمكان .. تستمد وجودها من الكلمات ايضا . فبالنسبة للموضوع .. كيف يستطيع الكاتب ان يعبر عما يريد التعبير عنه الا عن طريق اختيار افكار ومواقف ووضعها فى المسرحية مصاغة فى كلمات ؟ .. ولا شك ان للحركة دورا فى ذلك ، ولكنها خاضعة هى الاخرى للكلمات ، اذ لا سبيل الى شرح دوافعها شرحا مفهوما الا عن طريق الكلمات المنطوقة .. ولعل الامر اسهل بالنسبة لتبين ارتباط الحبكة والمكان بالكلمات ..

والواقع ان الكاتب المسرحي الاصيل لا يقوم بعملة بهذه الطريقة المفككة ، فيفكر فى عناصر منفصلة كالحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر ، والبيئة ، ثم يشيد منها بناء ذكيا .. بل يبدأ بتصور مبدئي شامل مع أول نسج لخياله .. فالشخصية عند الكاتب الاصيل ، وما تفعله ، لا يمكن ان تنفصل عما يحدث ، أى عن الحبكة .. اللغة تملى واقع الشخصية ، والشخصية تشق الحبكة .. وهكذا ..

واهمية الكلمات فى تحديد المكان ، والاثاث المسرحي ، والحركة ، تتضح بشكل ملموس من حقيقة ان الكاتب الناضج لا يحتاج الا الى اقل قدر من الارشادات المسرحية ، (اللهم الا اذا كان مثل شو ، يضعها لاسباب غالبا ما تكون بعيدة عن هدف توصيل المسرحية على الخشبة) الكاتب المسرحي الاصيل يضمن ارشاداته المسرحية فى نصها ، فلا نكاد نحتاج الى مخرج ، او منظر طائر ، او لوحة خلفية ، لنعرف أين نحن .. تقول احدى شخصيات « ما كبث » لشكسبير :

« ما أروع موقع هذه القلعة . فها هو ذا الهواء العليل يسرى بعذوبة ..

فى حواسنا المرهفة .. »

وقد أصبح من المسلم به اليوم ان لغة المسرحية المكتوبة على صفحة من الورق تحتاج ، كالنوتة الموسيقية الى أن يقوم ممثلون ومخرجون بتفسيرها ، قبل أن تصبح فى الوضع الصحيح الذى يسمح لنا بتلقيها والتأثر بها . وفى حالات كثيرة يتعرض نص المسرحية لتغييرات كثيرة ، خاصة بعد أن ازدادت قوة المخرجوحريته فى التصرفبدرجة اكبر بكثير من قوة القائد الموسيقى وحريته . وساعد على هذا الوضع انتصار لغة أخرى مصاحبة للغة الدراما ، وهى لغة المسرح ، من مناظر واضاءة وملابس، ومؤثراتصوتية. ان لغة المسرح تمثل الآن جهازا ضخما منفصلا عن لغة الدراما ، وهذا الجهاز خاضع لارادة المخرج ، لا الممثل ، ولا الكاتب المسرحي .

وقد أثرت قوة المخرج وحريته فى تفسير المسرحية ، وتلاعبه بلغة المسرح على الكاتب الدرامي بعمق ، حتى ليحدث أحيانا أن تكون النتيجة النهائية التي يقدمها العرض المسرحي شديدة الاختلافعن تصورات الكاتب، وهناك امثلة كثيرة طريفة لهذا الوضع الجديد الذى أصبح احدى سمات المسرح المعاصر .

واذا كان علينا أن نسلم بعبث الموقف الذى يبالغ فى محاولة حماية النص المسرحي ، وسخف محاولة منع المخرج من استخدام لغة المسرح ، فينبغي ان نحذر بنفس القدر الاستهانة بالكاتب المسرحي والهبوط بنصه الى مستوى التخطيط المبدئي لا أكثر . ولو اننا تأملنا طبيعة الحفل الموسيقى لوجدنا ان قائد الفرقة ، او حتى عازف الكمان ، أو ضابط الايقاع ، يقدم بالفعل توقيع النغمات والايقاعات التي تصل الى اذاننا . ورغم ذلك فان المدونة الموسيقية تستطيع ان تمكن كل

من يعرف كيف يقرؤها ، من الاستماع الى النغمات والايقاعات فى راسه . وهذا ينطبق أيضا على النص المسرحي .

ان التحقق الكامل للمسرحية — فيما يرى المؤلف — يتطلب اربعة عناصر أساسية — مؤلفا مسرحيا يكتبها ، ومساحة تمثل عليها ، وممثلين يجسدونها ، وجمهوراً يشاهدها .. والاسراف فى استخدام لغة المسرح قد يضعف من تاثير المسرحية. وكثيرا ما تكون لغة المسرح نوعا من الغطاء المكمل لمسرحية ضعيفة . اذ كلما كانت لغة الدراما ذكية وحساسة قلت الحاجة الى تدخل اى شيء آخر ، وتقدم مسرحية « بلدتنا » للكاتب الامريكى (ثورنتون وايلدر) مثلا جيدا على صدق ذلك .

●●●

القرن العشرون ولغة الدراما

شهد هذا القرن قدرا هائلا من النقاش حول الدراما لم يسبق له مثيل . فقبل القرن العشرين كانت المسرحية تعالج باعتبارها أدبا خالصا كالرواية او الشعر . اما فى القرن العشرين ومعانتشار التعليم، وظهور وسائل جديدة للمناقشة والعرض ، واكتشاف ما يسمى « بوقت الفراغ » ، وظهور خبراء الملابس ، والمناظر ، والرسم ، وفن التنكر ، والصوت ، والاضاءة ، والدعاية ... الى آخره ، فقد تضاعفت المناقشات وتنوعت مجالاتها ، ورفضت أشكال الدراما القديمة ، وأساليب العرض التقليدية .

ومن الاشكال التي أقحمت على الدراما والمسرح : الراديو ، والفيلم ، والتليفزيون . وبدأ أول صدام للدراما مع التلفزيون وكأنه يهدد وجود المسرح بخطر محدق ، فزاد ذلك من احتدام النقاش ، واتسع ليشمل مكانة الفن فى المجتمع . ولم يناقش شيء مثلما نوقش منذ عام ١٩٤٥ نفع « الدراما » لمحيطها الانساني . وأسفرت هذه المناقشة عن وجهتي نظر :

الاولى ترى ان للدراما وظيفة واضحة وممكنة فى ترقية المواقف العقلية، والفلسفات، والعقائد السياسية التي تنظم المجتمع. وهذه النظرة تتضمن دراسة الدراما والمسرح وممارستهما باعتبارهما وسيلة للتعليق والتغيير الاجتماعيين ، فيتحولان نتيجة لذلك الى دعاية فى أسوأ الحالات ، والى توجيه تخففه المتعة فى احسنها .

ووجهة النظر الاخرى ترى أن التاكيد على علاقة الدراما باحتياجات المجتمع قد أوجد جوا من الاقتناع للبحث عن أى الوسائل أقدر على تحقيق تلك الاحتياجات . وترتب على ذلك أن أصبحت لغة الدراما بأكملها جزءا من هذا البحث . وظهر عامل آخر استقطب الدراما الى مجاله . فقد أصبح من المسلم به اليوم أن للدراما امكانات هائلة فى مجال التعليم بسبب قدرتها على « تحرير » خيال الفرد ، وربطه فى الوقت نفسه ، لو شارك فيها ، بما تتطلبه من جهود جسدية وعقلية، بموضوعها. ومن ثم أصبحت وسيلة تعليم معترف بها فى مختلف مناهج الدراسة .

واهتمام القرن العشرين الفريد بالدراما لم يتضح الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وان ظل كم الضغوط الخارجية المؤثرة على لغة الكاتب الدرامى يتزايد منذ بداية القرن . وأهم تلك الضغوط يتمثل فى تضخم وسائل الاتصال الجماهيرية التي وضعت كل فنان فى موضع أقرب لخطة المواجهة بالنسبة لمجتمعه . فنحن نلمس بوضوح لدى كل من « شو » و « بريستلى » ، « وكوارد » ، و « ميللر » ، و « آلبى » وهم من كتاب « بداية القرن العشرين » ، تأثيرا واضحا للاحداث السياسية والاجتماعية والعسكرية .

هذا الاهتمام بالدراما صحبه انشغال مماثل بأشكال المسرح . فقد سبق أن لاحظنا كيف

أصبحت لغة المسرح اكثر تقدما وقوة وصخبا . ومنذ « جوردون كريج » فى بداية القرن حتى « بيتر بروك » اليوم يتمثل الاتجاه الغالب فى دمج المسرح والدراما باعتبارهما فنا واحدا ، وهذا ما يرفضه المؤلف ويرى انه من الضرورى الا نخلط بين الاثنين .

والتقسيم القديم المألوف الى نثر وشعر ، ما زال صالحا ــ فى نظر المؤلف ــ أساسا لفهم لغة الدراما . . ففي اواخر القرن التاسع عشر ظهر تطبيق واع لاعتبار الشعر خاصا بما هو « غير طبيعى » ، فى حين أن النثر يناسب « الطبيعى » . وازدادت التفرقة وضوحا خلال العقدين الاول والثاني من هذا القرن حينما شاع استخدام تعبيرى « الطبيعة النثرية » و « الرمزية الشعرية » . وخير مثلين لهذا الاختلاف تقدمهما اللغة الدرامية النثرية فى مسرحيات « جولزورثى » ، والشعرية فى مسرحيات « ييتس » .

ومن المسلم به بشكل عام أن النثر هو « لغة الحياة اليومية » ، وان كان من الضرورى أن نفرق بين لغة الحديث العادى ، ولغة التعبير الادبى ، غير أن هذا القرن قد شهد خلطا بين الاثنين ، بحيث أصبح من المسلم به أن أى كاتب درامى يستخدم تعبيرا نثريا غير مزوق ، فمعنى ذلك انه يريد معالجة الفرد من حيث وجوده فى مجتمع يواجه مشكلات يومية يفرضها هذا المجتمع عليه . بل أكثر من ذلك ، لقد أصبحنا نعتبر النثر اليوم هو اللغة المناسبة للتعبير عن الصراع الاجتماعى . فاللغة البسيطة غير المصقولة ، بل المشوهة ، والخشنة أحيانا ، تعتبر عادة لغة تلك الطبقة التى تتخذ علاقتها بالمجتمع خلال القرن العشرين شكل صراع فى معظمها ــ أولئك الذين يكدحون ليصنعوا ثروة المجتمع المادية .

اما الشعر فينظر اليه باعتباره لغة بيئة اخرى . فالانسان لا يستخدمه بوصفه ناقدا للعالم المحسوس ، بل للتعبير عن عالمه الداخلى الخاص .

وتتميز دراما القرن بتوسعها فى استخدام اللغتين : لغة الانسان فى مجتمعه ، وهى النثر ، ولغة الانسان فى عالمه الخاص ، وهى الشعر . فقد ازداد وعى انسان القرن العشرين بالوجود واحتكاكه به نتيجة لانتشار التعليم والعقائد والنزعات السياسية ، واعتدال ميزان التمييز الطبقى ، ومن ثم اتجه الى الخارج ، اى انه بذل جهدا لفهم بيئته والسيطرة عليها ، وتحسين وضعه فيها . وكان من الطبيعى ان يعتبر النثر البسيط ، والتعبيرات الشعبية ، والالفاظ الخشنة ، هى اللغة المناسبة التى تؤدى الى العمل الاجتماعى .

ومن ناحية أخرى ، والى حد ما كرد فعل للموقف السابق ، خضع الانسان لضغوط اضطرته الى النظر داخليا . تدهور النظام الدينى العام، وتدفق وسائل الاعلام الجديدة ، ومكتشفات علم النفس وتكهناته المخيفة فى الاغلب ، وغير ذلك من المؤثرات التى مالت بالانسان الى أن يصبح انطوائيا مذعورا . ومثل هذا الوضع يتطلب لغة خاصة للتعبير عنه . فواصل الشعر أداء دوره التقليدى كلغة الانسان الناظر الى داخله، لغة التأمل الفكرى .

وهكذا ، وجد تناقض بين نوعين من الوعى، ونوعين من وسائل التعبير ، وهو ليس تناقضا جديدا تماما ، غير أن قرنا آخر لم يعرفه بمثل هذا الوضوح الحاد ، والمزعج فيما ترتب عليه من نتائج .

والى جوار هذين العالمين ، وجد عالم ثالث، توحد فيه العالمان فى محاولات بعض كبار كتاب المسرح . ويمكن وصف هذا العالم الثالث أوصافا عديدة ، كالعالم الصوفى ، أو الميتافيزيقى ــ دون أن تكون لذلك أية صلة بالدين .

ومن المؤكد أن « ج. ب. بريستلى » هو خير من عبر عن ذلك العالم الروحى الخارج عن منطقة التجربة المادية الملموسة . فكتب بعض مسرحياته بلغة غريبة ، ليست نثرا عاديا ، ولا شعرا خالصا ، ولا حتى « نثرا شاعريا » ، ولكنها تتكون من خليط يأخذ من هنا ومن هناك ، فى محاولة للتعبير عن عالم من الوعي ليس منفصلا تماما عن هذا العالم ، كما أنه ليس مرتبطا به تمام الارتباط .

• • •

« برنارد شو » ولغة الانسان فى المجتمع

« شو » هو الاستثناء العظيم للفكرة القائلة بأن الكاتب الدرامى الذى يعالج « الحياة المعاصرة » لكى يكون مباشرا وناجحا ، عليه ان يستخدم لغة العامة كما هى ، وان كان يؤكد فى الوقت نفسه الفرضية القائلة بأن النثر هو لغة الانسان فى المجتمع .

واى دراسة للتعبير الدرامى عند « شو » ينبغي ان تبدأ بافتراض ان مسرحياته « أدبية » وانه ليس كاتبا « طبيعيا » ، بمعنى أنه لا يحاول تقديم صورة فوتغرافية دقيقة للحياة.
وهناك اجماع على اتهامه بالافتقار الى « الشاعرية » ، او الحرص على تجنبها ، فترتب على ذلك أن أصبحت لغته « ارضية » ، اى شديدة الارتباط بالأرض ، لا تحاول التحليق أبدا .

لقد عرف « شو » الاسلوب بأنه « نوع من النغم يسرى فى جُمَلي من تلقاء نفسه » . والواقع ان ما يرتقى اليه هذا الاسلوب انما هو نتيجة جهد مثابر وتهذيب واع ، قد يصل الى درجة التطهير أحيانا ، للغة الحديث العادى . ونتيجة لذلك يكتسب حواره نكهة الحديث العام — وهو فن يأخذ العادى عادة ، دون ان يفقده خصائصه ، ويجعله غير عادى ، مع ايقاع مؤثر واطار متميز .

ان « شو » هو أعظم كتاب الدراما النثرية فى القرن العشرين ، لأن نثره يتميز بالحيوية ، والوضوح ، والتنوع ، بدرجة لم يباره فيها كاتب انجليزى آخر ، باستثناء شكسبير و « كونجريف » فى خير انتاجه .

ومن الاستجابات النقدية العديدة التى أثارتها لغة « شو » وأكثرها اصرارا ، أنه يفتقد الاحساس الشعرى ، وانه واقعى وليس رومانسيا ، وان شخصياته تظل تتنافش ، ولكن ما يحدث قليل ، وأن أهم اضافاته الى تاريخ الدراما الانجليزية تتمثل فى مسرحيات « اجتماعية » تعالج مشكلات الانسان فى المجتمع المعاصر .

والواقع ان ما منح مسرحيات « شو » انتشارها المدهش ، ليس لغتها ، بل أفكاره ومواقفه السياسية والاجتماعية ، التى لم تنحصر فى منصات مسارح العاصمة ، بل امتدت عبر البلاد ، وكثيرا ما اقتحمت الدوائر التعليمية اكثر من المسارح . وارتباط شو « برابطة العمال التعليمية » ظاهرة فريدة فى تاريخ تأثير الكتاب فى مجتمعاتهم .

ويتميز حوار « شو » بجمال الاقناع العقلى ، الذى قد لا يخلو من مغالطة وقلب للحقائق احيانا ، واختفاء المحسنات اللفظية ، دون ان يمنعه ذلك من استخدام عبارة رائعة بين الحين والآخر ، والتكرار ، والاستخدام الذكى لبلاغة الاستفهام وكلها من سمات النثر الخطابى الذى تمتد جذوره بعمق فى تربة « شو » .

ويرتبط بهذه الخصائص ميله لخلق لحظات ثبات تتجمد فيها الشخصيات او تتجه فيها الى هذه الحالة . وليس مرجع هذه الظاهرة الى نقص فى مهارته الدرامية ، كما يذهب

البعض ، بل الى الخطيب الكامن فى أعماقه ، الذى يتطلب نوعا من الثبات الجسدى . ان لم يكن العقلى ايضا ، لكى يفضي برسالته الشفوية . ففى موقف الخطيب قدر من طبيعة الطقس الدينى .

على أن « مزاج شو » الحاد ومعرفته الخبيرة بفنون المسرح كفلت للغته قدرا كافيا من الدرامية ، كما أتاحت له خبرته بالرواية والكتابة الوصفية ان يحقق رغبته فى كتابة مسرحيات صالحة للقراءة . ولعل هذا يوضح سبب المقدمات الطويلة والتوجيهات المسرحية الكثيرة التى حيرت النقاد وعامة القراء ، وتفسيره لها انها تمكن القراء « اذا قاموا بدورهم الصحيح فى العمل .. من أن يفهموا المسرحية بقدر ما افهمها أنا » .

وطبيعة لغة « شو » الدرامية تتطلب من الممثل الذى يؤديها اداء خاصا يعتمد على المباشرة فى توجيه الخطاب ، والتعبير عن ثقة اللغة وحماستها ، والوعي جيدا بموقعه فى التخطيط العام للمسرحية .

لقد كتب شو لغته الدرامية بروح بطولية ، وميل دائم للسمو ، بقدر ما تحمله من تعبير فخم ، او احتفالي ، او صادق ، او شديد الذكاء .. انها لغة خيال لا ينسى ابدا ، ان كل التصورات البطولية يجب التعبير عنها دائما بنوع من الخطابية .

● ● ●

جون بولزورثى » ولغة الانسان والمجتمع

يكوّن « شو » و « جولزورثى » معا الاساس الذى قامت عليه لغة الدراما النثرية الانجليزية التى تعرض صورة المجتمع امام نفسه . وليس هناك كاتب درامى انجليزى خلال هذا القرن لم يتأثر بهما فى محاولاته تصوير الانسان فى بيئته .

واذا كانت شهرتهما غير متكافئة ، فذلك لأن « جولزورثى » لم يكن على مثل خصوبة « شو » بأى صورة من الصور ، ولا كان قادرا ولا راغبا ، فى الاحاطة بهذا النطاق الهائل من القضايا المعاصرة التى عالجها « شو » وكأنه « نبى » أوحى اليه حديثا .

ففي تعليقاته الساحرة المعنونة « ملاحظات هامشية » حول الدراما ميز « جولزورثى » بين ثلاثة أنواع من كتاب الدراما . النوع الاول يقدم للجمهور تلك النظرة للحياة التى يعتنقونها فعلا ، أو يتمتون اعتناقها ، والثانى يقدم للجمهور النظرة التى يؤمن بها الكاتب ، والثالث يقدم ظاهرة من الحياة ، مختارة حقا ، ولكن دون ان تشوهها رؤية الكاتب ، ويترك للجمهور أن يخرج بنتائجه الخاصة . و « جولزورثى » نفسه ينتمى الى هذا النوع الاخير ، فى حين ينتمى « شو » الى النوع الثانى .

ورغم اختلافهما ، فانهما يشتركان فى الوقت نفسه فى المقت الشديد للنزعة العاطفية المتطرفة التي ميزت « العصر الفيكتورى » فى تصويره للمشاكل الانسانية ، ولعل « شو » هو الذى علم ذلك « لجولزورثى » ، ولعلهما قد تعلما معا من « ت . و. روبرتسون » أن الدراما « الحديثة » ممكنة حقا ، بمعنى ان الناس قد اصبحوا مهيأين للانصات لمسرحيات واقعية تدور حول المشكلات المعاصرة .

لقد تعلم « جولزورثى » من « شو » استخدام مسرحية القضية ، غير ان تصوره لدورها فى المجتمع ، واسلوبه فى استخدام النثر يختلف اكبر الاختلاف عن تصور « شو » واستخدامه للنثر . لقد منح « شو » لغة الدراما الواضحة اعتزازا واثارة ، وانفعالا صادقا ، وايقاعا ، وخفة ظل ، فى حين منحها «جولزورثى» اقتصارا ، وسخرية ، وشجنا ، واحساسا بالعمق . فهو ، بمعنى من المعانى ، أقرب للشاعر من « شو » ، لأن نثره أقل تقيدا

بالموضوعات المحددة التى يعبر عنها ، واكثر تعبيرا عما نسميه حقائق الحياة الخالدة وقيمها وأوضاعها الثابتة .

ان حديث الناس فى المجتمع كما قدم فى العديد من المسرحيات « الطبيعية » خلال هذا القرن مدين بالكثير « لجولزورثى » مثلما هو مدين « لشو » . فقد أفاد غالبية كتاب تلك المسرحيات من خفة اسلوب « جولزورثى » ومباشرته ، وخبرته بالحكم والامثال ، دون أن يفطنوا الى خفايا صنعته .

ومن المحزن حقا ان قليلين منهم هم الذين فطنوا الى احساسه بالاعماق الفكرية والعاطفية ، وايقاعه المتوارى ، وما فيه من آثار رمزية ، ودهاء فى السخرية . فلعله كان آخر كتاب الدراما النثرية الانجليزية من ذوى المكانة المستقرة ، الذين ادركوا ان النثر نفسه ليس مطالبا بأن يصبح مجرد خادم للعالم العام للانسان،بل باستطاعته ان يعبر عن موضوعات اعمق نفاذا وأقل وضوحا .

• • •

« الطبيعية » عند « وسكر » و « أوزبون »

ارتبط كثير من كتاب الدراما الانجليز بما عرف فيما بعد وكرس باسم «الموجة الجديدة» لكتاب الدراما فى الستينيات . ولكل ناقد رأيه الشخصي فى طبيعة تلك الظاهرة الدرامية ومداها ، وان كان هناك حد أدنى من السمات المتفق عليها .

ان عددا من كتاب المسرح الشبان : **« ارنولد وسكر » ، « شيلجا ديلانى » « جون أوزبورن »** ، حققت مؤلفاتهم عروضا مسرحية استثارت كتابات على نطاق واسع ، ووصفت بأنها « انقلاب » ، « وتغيير » ، و « ثورة » .. فى تاريخ الدراما ، واختلفت الآراء فى تفسير تلك الظاهرة ، ولكن بدا من المسلم به أن لها صلة بكل من : الشباب ، والتمرد ، والدلالة الاجتماعية ، واللغة .

ان الشبان (الذين يمثلهم « جيمى بورتر » فى مسرحية « انظر وراءك بغضب » لاوزبورن) الغاضبين من الخضوع الاعمى الغبى للاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة، بدأوا يصرخون بوقاحة ضد ما اعتبروه طغيان التقاليد والعادات وسيطرة السلطات على كل نشاط انسانى يمكن تصوره .

وفى عالم ما بعد الحرب الذى عجز عن أن يكون الارض المناسبة لحياة الابطال العائدين من ميدان القتال ، انطلقت صرخات أولئك الشبان الغاضبين، وفى الدراما بصفة خاصة، واختلفت لهجتهم أشد الاختلاف عن لهجة « المؤسسة » الدرامية التى كانت تضم « اليوت » و « كريستوفر فراى » ، و « تيرانس راتيجان » رغم اختلاف نغمته .

وانتسب الى هذه الظاهرة عدد من كتاب المسرح والروائيين الشبان ، وعدد أقل من الشعراء، ارتبطوا جميعا، بأفكار تحررالتعبير ومعاداة النظم القائمة . فلم تبق سوى خطوة واحدة قصيرة نحو اعتبارهم كتاب الدراما « الطبيعية الجديدة » فقد كان مصطلح « الطبيعية » هو الذى التصق بهم ولازمهم منذ ذلك الحين .

و «الطبيعية» تكاد ترتبط تلقائيا بالاغلبية مكانا ولغة . فكل ما هو « عام » ، بل « مبتذل » يعتبر أكثر « طبيعية » وواقعية . وهكذا اصبحت اللغة التى تستخدمها شخصيات أهم مسرحيات الستينيات والسبعينيات هى اللغة التى يستخدمها أمثالهم فى المخادع ، وحجرات المعيشة ، بل فى البؤر والاوكار .. انتهى توقير الطبقة المتوسطة الذى تمثله مسرحية مثل « كانديدا » لشو ، بل اختفت ايضاالمستويات الادنى التى صورها « جولزورثى » أقل فصاحة

ولكنها محتفظة مع ذلك بقدر من الكرامة ، وظهرت لغة درامية قصد لها أن تكون « غير أدبية » ، وغير مصقولة ، وتعتمد على التركيبات العامية الشائعة ، ومنبتة الصلة بكل شكل من أشكال التعبير اللغوى المتوارثة أو السائدة .

واحيانا تسمى هذه اللغة الجديدة « لغة الطبقة العاملة » ، وهو وصف قد يكون مفيدا، لو قصد به فقط لغة أولئك الناس الذين لم يعترف بهم ـ منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين ـ الا اعترافا ضئيلا فى تاريخ الدراما الانجليزية . غير ان هذه اللغة ليست لغة واحدة لأنها تستمد من اللهجة او الحرفة . وقد ظهرت هذه اللغة فى أكثر أشكالها حماسة فى مسرحيات « أرنولد وسكر » .

غير أن عمل « وسكر » المسرحى سرعان ما تصدع بسبب حماسته الغالبة لتوصيل الثقافة للجماهير العريضة، فانشغل بمشروعات ثقافية شعبية ، وعجزت لغته الدرامية عن الاحتفاظ بمسار درامى مستقيم ، اذ انتقل من التعبير عن حديث الانسان فى المجتمع الذى ميز مسرحياته الأولى الى لغة الانسان الذى يعيش داخل نفسه ، وان لم يفقد حرصه على مراقبة وضع الانسان فى المجتمع، غير أن لغة مسرحياته الأخيرة أصبحت تطرز هذا الحرص اكثر مما تجسده .

أما « أوزبورن » فقد أظهرت لغته الدرامية وبخاصة فى « المرفه » حساسية خلاقة تمثلت فى قدرته على انطاق كل شخصية باللغة التى تناسبها ، مع تدفق عاطفى مشبوب يتيح للممثلين القادرين تقديم عروض مسرحية ناجحة الى أبعد حد ، بالاضافة الى براعته الفنية فى احكام الفكرة والحبكة ، وموقفه المعادى لكل تفاهات العصر .

● ● ●

لغة الدراما الشعرية ـ « و . ب . ييتس » ، « ت . س . اليوت » :

فى بداية عشرينيات هذا القرن ظهر قدر كبير من الثقة فى امكان انبعاث دراما شعرية بفضل حماسة عدد من الكتاب المثقفين الذين لم يكتفوا بتكريس جهودهم للدراما الشعرية، بل أخذوا يهاجمون بعنف انتشار النثر والواقعية الاشتراكية .

كان كل من « **سيمونز** » ، و « **ييتس** » ، و « **ستيفن فيلبس** » مدافعين أقوياء عن الدراما « غير الطبيعية » ، أى غير النثرية فى اعتقادهم . ومدى توفيق « ييتس » فى تحقيق الانسجام بين الشعر والدراما يوضحه تقويم « لويس ماكنيس » لمسرحياته رغم جفافه :

« لقد جعل « **براوننج** » الشعر الغنائى ملائما للدراما ، أما « **ييتس** » الذى عمل بمبدأ « **باتر** » القائل بأن الفن هو استبعاد كل الزوائد ، فقد جعل الدراما ملائمة للشعر الغنائى » .

كان شعر « ييتس » لطيفا ومرهفا نتيجة للقيود الصارمة التى فرضها على نفسه فى محاولته كتابة دراما . وكان تأثيره قويا على بعض معاصريه ، حتى ليعتبر مسئولا عن توجيه الدراما الشعرية خلال العقدين الأولين من القرن .

على أنه لم يكتف بمحاولة ايجاد رد فعل للمسرح التقليدى الذى لم يكن يحوى فى نظره الا القليل من « الغرابة الروحية والمثالية » ، بل كان له هدف آخر . لقد كتب مسرحياته باعتبارها « مسرحيات حجرة » ، أى لتمثل امام جمهور محدود جدا ، لايزيد على خمسين مشاهدا ، وزعم أنه ابتكر شكلا دراميا متميزا غير مباشر ، ورمزيا ، ولا يحتاج الى مشاركة الغوغاء أو الصحافة ، وأسماه « الشكل الارستقراطي » .

غير أن تأثير « ييتس » كان له جانب آخر ارسخ . فلا شك أنه أول شاعر فى القرن العشرين ، ولعله كان أول شاعر غنائى عظيم على الاطلاق ، يعبر بمثل تلك الفصاحة ، فى مقالاته ورسائله ومقطوعاته النثرية ، عن ايمانه بأن على الشاعر مسئولية مباشرة نحو مجتمعه . واذا كان هناك شخص تتمثل فيه صدق ملاحظة « شيللى » عن أن الشعراء هم « مشرعو البشرية غير المعترف بهم » ؛ فلا شك أن هذا الشخص هو « ييتس » . فلقد اعتقد أن الشعراء باستطاعتهم أن يدعوا الى العمل ، وتصور ، فى مرحلة ، أن الدراما هى أفضل الاشكال لتجسيد هذه الدعوة .

وكان اصرار محاولاته على اثبات ذلك : وقوة تأثيره ، بصرف النظر عن طبيعة العصر ، هى التى الهمت العديد من شعراء المرحلة التالية من القرن العشرين ، الذين حاولوا خلال فترة الازمة فى أوروبا الغربية ، أن يباروا المثل الذى قدمه « ييتس » الدرامى .

كان اولئك هم شعراء الثلاثينيات الذين حاولوا — مثل « ييتس » — كتابة دراما شعرية تستجيب لحاجات الانسان الملحة فى بيئته المادية ، ولكن حساسيتهم الخيالية اجبرتهم ، مثله ايضا ، على أن يحاولوا فى الوقت نفسه ، التعبير عن عالم الانسان الداخلى . فكان مصيرهم — كمصيره — الفشل مع قدر غير قليل من النبل .

لقد عانى كل من « أودن » و « ماكنيس » ، و « اسبندر » و « ريدلر » و « نيكولسون » ، وكثيرون غيرهم من الحاجة الى الاقتصاد اللغوى . وكانوا يتمتعون بأخيلة تصويرية خصبة ، ولكنهم كانوا يفتقرون الى الاحساس بأن العرض المسرحى لا يتطلب تلك الوفرة من الصور المرئية التى كانوا يحشدونها فى مسرحياتهم .

•••

كثيرون يعتقدون ان « **اليوت** » لم يكن كاتبا دراميا موهوبا ، ومن ناحية أخرى نجد الكثيرين قد تربوا على قصائده ، بحيث يستحيل عليهم أن يشكوا فى انه شاعر عظيم . وبين الحكمين علاقة بسيطة ولكنها هامة . فالشاعر العظيم ، باستثناء « شكسبير » وحده ، قلما يستطيع أن يثبت أنه رجل مسرح موهوب ، رغم أن الكثيرين حاولوا ذلك . اذ يبدو أن وحدة التأمل التى ينبثق منها اعظم الشعر لا تتلاءم مع عالم المسرح المنفتح على الخارج ، حيث الافكار والكلمات يجب الا تعبر عن خالقها ، بل عن مخلوقاته — فلابد أن يتحرر الكاتب الدرامى من ذاته بعض الشىء قبل أن تصبح الدراما ممكنة .

ويترتب على ذلك ان استمرار حرص « اليوت » على كتابة المسرحيات ، لا يكفى وحده ، فى نظر البعض ، ليجعل منه كاتبا دراميا أصيلا .

فى لقاء صحافى مع جريدة « جلاسجو هيرالد » نشر فى ٢٧ اغسطس سنة ١٩٤٩ ، تحدث « اليوت » عن مسرحيته « حفل الكوكتيل » وكأنها قصيدة . والواقع أن كل مسرحيات «اليوت» عبارة عن قصائد ، بمعنى أن افكارها وشخصياتها مصورة داخل عالم الخيال المعقد . ومحاولة توصيل معناها لا بد أن تتم فى انسجام مع تعقيدها العاطفى والفكرى .

ان رغبة « اليوت » القوية فى أن يجعل أفكاره العميقة ذات التصور الشعرى ، وكلها ذات ايحاءات دينية بدرجة ما ، فى متناول الفهم ، وازتها نزعة للعثور على لغة توصلها ، وفى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » اكتشف تلك اللغة ، وفى « اتحاد العائلة » اقترب من « ترويضها » ، ولكن موقفا سلبيا ، لعله الخوف ، طرأ على تلك المرحلة .

اما بقية مسرحيات اليوت « المتفلسفة » الذكية الحافلة بالعبارات « المأثورة » ، فتبدو

لغتها غالبا وكأنها خليط من « وايلد » ، و « جيلبرت » و « كوارد » ، بالاضافة الى لمسة من لغة « الوست اند » حيث تنتشر التجارية . ولولا مضمونها الجاد ، ورنتها الشعرية الصادقة ، لتردت فى نوع من الوعظية الثرثارة المملة .

ان اليوت ليس شاعرا صادقا وكاتبا دراميا فاشلا ، بل كان فى الحقيقة شاعرا عظيما وكاتبا دراميا صادقا تضخم عنده الوعى بجمهوره . وتجاربه الاولى ــ « جريمة قتل فى الكاتدرائية » والى حد ما « اتحاد العائلة » تقدم الدليل على انه لو سمح لنفسه بأن ينسى ذلك الجمهور (ففى بعض مراحل الخلق يجب على الكاتب المسرحى ان يتجنب شدة التدقيق فى الطرق والوسائل) لكان من الممكن ان يصبح كاتبا مسرحيا عظيما .

• • •

لغة ابناء العمومة والمعاصرين :

من الواضح ان تاريخ الدراما الامريكية يبدأ فى القرن العشرين ، رغم أن لمسارح الولايات المتحدة تقاليد عريقة وثرية تمتد الى القرن التاسع عشر . فقد كانت الدراما هى آخر الفنون ازدهارا فى العالم الجديد . و « يوجين أونيل » ، الذى قضى الجانب الاكبر من حياته فى القرن العشرين ، هو فى الوقت نفسه اول كتاب الدراما فى أمريكا واعظمهم حتى الان .

وقد اتجه « **اونيل** » ، وكل معاصريه ، ومن ولدوا بعده ، الى أوروبا للاستلهام الفكرى والحرفى على السواء . وكان « **لابسن** » و « **تشيخوف** » ، ومن بعدهما « **بريشت** » و « **بيكيت** » ، تأثير كبير على عدد من الكتاب المسرحيين الامريكيين ، وبصفة خاصة على « **اونيل** » و « **ميللر** » .

ومهما أكثر مؤلفو المسرح الامريكيون من كتابة الموضوعات « الطبيعية » أو «الواقعية» أو استخدموا لغة رجل الشارع، فان مؤلفاتهم تمثل نوعا من التناقض البين . ففكرة أن الدراما تعبير غير عادى عن أناس غير عاديين تكاد تصدق على كتاب الدراما الامريكيين أكثر من نظرائهم الانجليز فى القرن العشرين ، وبصفة خاصة خلال العقود الثلاثة الاخيرة . فالطبيعية الانجليزية واللغة التى تعبر بها عن الانسان فى المجتمع اكثر جفافا وخشونة من نظيرتها الامريكية .

وليس هناك كاتب امريكى اكثر وعيا باللغة من « يوجين اونيل » فقد كتب عن عيوبه وطموحاته بصراحة وعمق . ومما يدعو للسخرية ان المسرحية التى عدها معظم المعجبين بها أكثر مسرحياته شاعرية . وهى « الحداد يليق بالكترا » ــ تخلفت عن المستويات التى كان يتمناها لأنها ــ على حد تعبيره « بحاجة الى لغة عظيمة » ويضيف : « وهذا ما لا املكه » .

لعل « **أونيل** » كان يعزى نفسه ، ولكن لا شك انه عبر عن حقيقة هامة ، حين أعلن انه يعتقد أن « اللغة العظيمة ليست فى مستطاع اى انسان يعيش فى عصرنا المتنافر ، المحطم ، المضطرب الايقاع . »

وتزداد اهمية هذه الملحوظة وصدقها ، حين نتذكر انها كتبت قبل المذبحة الرهيبة التى قامت بها وسائل الاعلام الجماهيرية للغة الانجليزية .

وحتى « **كليفورد أوديتس** » ، وهو اقرب نظير « للواقعى الاشتراكى » الانجليزى فى الدراما الامريكية ، بمعنى أن لغته الدرامية تتضمن فعلا العامية الخشنة والتعبيرات الشعبية ، يرتفع عن مستوى بؤرة «الطبيعية» ولغته فى تأثيرها النهائى تحلق فوق هدفها أكثر مما تتجه اليه مباشرة .

ان للولايات المتحدة سجلا بارزا فى استخدام البلاغة فى الكتابة والخطابة على السواء « بيان

جيتسبرج ، اعلان الاستقلال ، وبعض الخطب التى وجهها الرؤساء الامريكيون الى الأمة ،كلها تتميز بالفخامة ، والأسلوب الممتاز ، والشكل المتماسك ، والتأثير العاطفى ، مما لم تكدنعرفه ـ نحن الانجليز ـ خلال هذا القرن الا عند « ونستون تشرشل » (الذى يعتز بأصوله الامريكية) . وقد اتسمت مسرحيات كل من ((**ميللر**)) و ((**أونيل**)) و ((**ويليامز**)) ـ مرتبين تنازليا ـ بهذه الخاصية البلاغية ، حتى ليمكن اعتبارها احدى السمات الهامة للدراما الامريكية .

ان كتاب الدراما الامريكيين ، على عكس الشعراء والروائيين ، الذين ورثوا قوميتهم ولغتهم ، يبدون أحيانا خجلا شديدا من الانضواء تحت لوائهم . فقد سحرتهم ـ فيما يبدو ـ أنشودة الثقافة الأوروبية العظيمة ، وتاريخ الدراما الانجليزية الخرافى الهائل ، وافزعهم فى الوقت نفسه . ولعل مما يدعو للسخرية أن كتاب الدراما الانجليز الذين لا تستخدم غالبيتهم اليوم الا ادنى مستويات لغة الحديث ، بوسعهم أن يتعلموا الكثير من خصوبة وحساسية وثراء خيال أبناء عمومتهم الامريكيين . فهؤلاء حين يقررون أن يتذكروا أن لهم لغتهم الخاصة ، يعثرون فيها دائما على شعر غريب وقوى .

●●●

الدراما المعاصرة فى بريطانيا ـ الناطقة وغير الناطقة :

يقول ((**جون راسل تيلور**)) فى كتابه عن كتاب الدراما الجدد فى الستينيات والسبعينيات «ان هؤلاء الكتاب الدراميين قد انجذبوا المرة بعد الاخرى الى موضوعات من نوع قتل الاطفال ، والقتل الجنسى ، والاغتصاب ، والشذوذ الجنسى ، مرض الاستعراض ، الجنون الدينى، جنون القوة ، السادية ، الماشوسية » .

وهذا فى الواقع هو انطباع الكثيرين عن الدراما الانجليزية المعاصرة ، حيث يسيطر عليها الجانب الاكثر قتامة من الحياة . والاسباب التى يقدمونها لذلك مختلفة ، بعضهم يجد المسئول فيما يوصف عادة «بتسيب» الحياة المعاصرة ، وما يشمله ذلك من تدهور الايمان بالدين وطقوسه ، وفقد الاحترام للنظم ، ورفض السلطة ، والضعف الكبير فى مستوى أخلاق الفرد والجماعة . ومن المفروض أن تعكس الدراما ذلك كله ، ولذلك عرفت «بدراما اليأس » .

وبشكل عام ، يبدو أن الكوميديا فقدت عينيها اللامعتين ، واصبحت سوداء المظهر مريرة المزاج . وكذلك الهزلية ، فمن الواضح انها فقدت براءتها المتدفقة ، واصبحت لاذعة.

والانطباع الرئيسى الذى نخرج به من قراءة الدراما المعاصرة ان المباشرة قد أصبحت اهم من سلامة اللغة والشكل ، مع استثناءات معينة والامر يعتمد على موقفك الخاص ، فاما أن يسعدك أو يحزنك ابتعاد الدراما المعاصرة ابتعادا عن لغة « الفن » ـ بل احيانا يبدو وكأن الصنعة الفنية نفسها قد اختفت هي أيضا .

ان استخدام اللهجة العامية قاعدة للحوار قد أصبح سمة عامة وغالبا على لغة الدراما الانجليزية المعاصرة . وهذه العامية ، على العكس من عامية ((**جولزورثى**)) او ((**وسكر**)) أو ((**بينتر**)) ، ليست مجرد نقطة انطلاق لعملية خلق لغوى ، بل هى فى حالات كثيرة وسيلة التعبير الدرامى وغايته . باختصار ان اللغة التى يستخدمها بعض كتاب الدراما لا تكاد تختلف عن لغة الشوارع ، والحانات ، وبيوت الفقراء . وأحيانا تبدو وكأنها لم تمر بأى نوع من الصقل الدقيق ، أو الاختيار ، أو الادماج فى احساس شامل باطار أو تصميم لغوى .

●●●

واى دراسة للدراما الانجليزية المعاصرة لا يمكن ان تتجاهل اشكال التعبير غير اللغوية التى برزت منذ أوائل التسعينات . وهى اشكال لا يمكن تحليلها تحليلا نقديا منفصلا ، ببساطة

لعدم وجود نصوص لها تسمح للناقد بتأكيد وجهة نظره ، أو للمشاهد بأن يختلف او يتفق مع الناقد . ان الدراما غير اللغوية ، هى فى حقيقة الأمر ، تمجيد للاستجابة المباشرة ، ولذلك كانت كثير من اشكالها تعتمد على الارتجال بالدرجة الاولى .

وينقسم هذا النوع من الدراما الى قسمين رئيسيين : الاول جسدى بأكمله ، والاخر رغم انه يستخدم بعض الكلمات المنطوقة ، فانه يفعل ذلك على أساس غير مخطط ، والاحكام الذى يفرضه نص مكتوب غير متوفر فيه . ومعنى ذلك ان العنصر اللغوى يأتى كيفمااتفق او ارتجالا ومن ثم ، فهو الى حد كبير بلا شكل ـ أى انه غير لغوى .

وكلا الشكلين من الدراما غير المنطوقة موجودان على جانبى المحيط الاطلنطى فيما يسمى « بمسرح الحافة » و «مسرح الشارع» ومسارح المجتمعات المحلية ، فى المدارس والجامعات والنوادى ومقار نقابات العمال .. الخ ..

وبعد هذا الاستعراض واسع المدى للدراما الانجليزية والامريكية المعاصرة ، والنفاذ الىأهم خصائصها اللغوية على مختلف المستويات والاتجاهات والمذاهب ، يختتم المؤلف كتابة بما يشبه الانذار للقائمين على المسرح والتربية والاعلام فى بلاده فيقول :

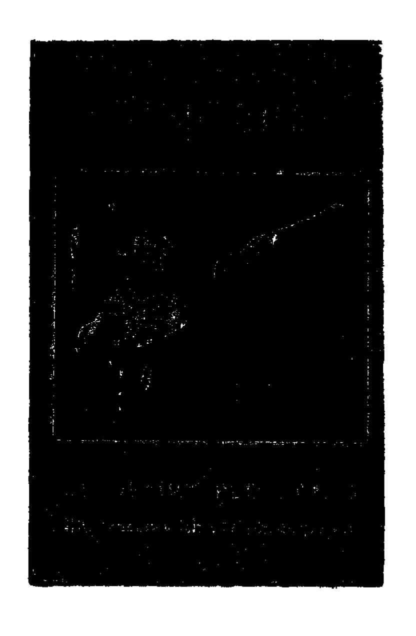
« ان مجتمعا يظهر مسرحه مثل هذهالدرجة من الولاء للمستويات العامية للغة ، وللتعبير الجسدى ، والارتجال ، من المؤكد انه قد بدأ عملية النفى بالفعل . ونفس المجتمع الذى يشجع نظام تعليمه ، أو يسمح ، بتحريضضار من منظرين حسنى النية ، باعتبار اللغة مجرد وسيلة وظيفية ، يزيد من عملية النفى . وذلك المجتمع نفسه الذى يجد فى كل ما هو جمالى وفكرى تحديالمتطلباته الاجتماعية والسياسية لا يسرع بعملية النفى فحسب ، بل يندفع بقوة نحو نوع من الصمت الفظيع ، وسوف يصبح فى القريب أصما لكل شىء ماعدا فحيحالجنس البشرى وهو يشبع غرائزه الحيوانية . » !!

• • •

وهكذا نرى ان الكتاب قد عالج بموضوعية ودقة جانبا هاما وحيويا فى عملية الابداع المسرحى ، وهو جانب اللغة ، التى قلما حظيت بمثل هذا الاهتمام والتوسع اللذين أولاهما لها المؤلف . وان كان الواضح مع ذلك أن منهج الكاتب العلمى فرض عليه ألا يركز على علاج اللغة منفصلة عن بقية جوانب المسرحية من فكر وحرفية فنية ووسائل للعرض المسرحى، بالاضافة الى توضيح الظروف والمواقف الاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية ، التى شاركت فى صياغة لغة الكاتب المسرحى المعاصر . فكانت النتيجة دراسة متكاملةوشبه شاملة لأهم الظواهر فى المسرحين الانجليزى والامريكى خلال القرن العشرين ، مع اهتمام خاص برصد تطور أساليب التعبير اللغوى ، وهى كما رأينا ، من أهمجوانب العملالمسرحى ان لم تكن أهمها جميعا .

وقد نلاحظ قدرا منالتشاؤمفىنظرة الكاتب لأشكال الدراما الانجليزية الحديثة ، ويتضح هذا بصفة خاصة فى تحذيره الذى ختم به الكتاب ، وهو تحذير لا يخلو من مغالاة ، وان كان له فى الوقت نفسه مبرراته فيما آلت اليه احوال المسرح المعاصر ، وبصفة خاصة فيما يختص باللغة . ولا شك أن هذا التشاؤموهذه المغالاة انما يصدران عن غيرةالمؤلف على المسرح باعتباره فنا راقيا عظيما له أعمق الأثر فىحياة الشعوب وثقافتها .

ويجد المهتم بالمسرح العربى فى كثير من فقرات الكتاب قدرا كبيرا من العزاء ، حين يدرك ان التدهور الذى أصاب المسرح العربى مؤخرا فى لغته وموضوعاته ، ليس ظاهرة محلية ، بل لها نظائرها فى المسرح الانجليزى العريق ، مع اختلاف المستويات ، فلا يملك الا أن يضم صوته الى صوت مؤلف الكتاب منذرا ومحذرا .



المغـــنون العـــظـــماء

تاليف هنري بليزانتس*

سمحة الخولي

١|١ كان القرن الثامن عشر فى اوروبا هــوالقرن الذى ارتبط بامجاد عظماء المغنين ، فان القرن التاسع عشر هو قرن امجاد الاركسترا ،وخاصة تلك التي تحققت على يد عباقرة المؤلفين الرومانسيين مثل فاجنر ، ممن فرضوا علــىالاركســترا وظائف تعبيرية خاصة فى الدرامــا الموسيقية (الاوبرا) ، حولت المغني الى مجردعنصر واحد ضمن مجموعة كبيرة من العناصر الموسيقية والدرامية التي يحركها ويوجهها قائدالاركسترا ، تبعا لارشادات المؤلف الموسيقي . وقد شهد القرن التاسع عشر ذاته ، وخاصة فىنصفه الاخير ، تحولا جذريا فى العلاقة بينالجمهور وفن الاوبــرا ، فاصبح المؤلف الموسيقي هــوالشخصية الرئيسية المهمة بالنسبة للجمهــور ، ولم يعد الامر كما كان منذ القرن الثامن عشرحين كان المغني هو ذلك البطل الشعبي الــذى يتمتع بتمجيد وحب الجمهور ، ولم يكن المؤلفالموسيقي الا عنصرا وسيطا فيها .

* Henry pleasants, The great singers, from the dawn of opera to our time; Gollancz, London, 1977.

ففي القرن الثامن عشر الذى عرف باسم العصر الذهبي « للغناء الجميل » (بل كانتو) Bel Canto كان المغنون العظماء يمسكون بمقاليد الامور فى فن الاوبرا ، ويسيطرون على ما يطلب منهم اداؤه على المسرح ، بل يملون علــى المؤلف الموسيقي (والمسرحــي) مقايسات خاصة لاغانيهم وآرياتهم الاوبرالية بما يتيح لهم ابراز اقصى قدراتهم الصوتيــة والابتكارية بحرية تامة كان لها تأثير ســاحر على الجمهور انعكس بوضوح شديد ليس على شباك التذاكر فقط ، بل وعلى الذوق والعرف الاوبرالي السائد فى تلك الفترة .

كيف اذن تم هذا التحول الجذرى فى فــن الغناء الاوبرالي وكيف تخلى المغنى عن عرشه وتنازل عن تلك المنزلة الرفيعة التي انتزعها فى عالم المسرح الغنائي ، منذ نشأة فن الاوبرا فى مطالع القرن السابع عشر ؟

هذا هو الخط الداخلي الذى يوجه كتاب هنرى بليزانتس ، « المغنون العظماء » مــن فجر الاوبرا الى عصرنا . فالكتاب ليس مجرد سجل لمشاهير المغنين فى القرون الثلاثة الماضية ومنجزاتهم ولا هو مجرد تحليل دقيق لافانين الغناء المسرحي وتطورها عبرالقرون ، وان كان هذا هو هدفه الحقيقي ، ولكنه فى النهايــة رحلة شيقة ومثيرة عبر الفكر الموسيقي عامة والاوبرالي خاصة خلال مراحل متعددة بــل ومتناقضة فى الاوبرا ، حكمتها ووجهتها دوافع اجتماعيــة وفنية وفكــرية بالغة التشــابك والتعقيد .

ويشكل عرض هذا الكتاب للقارىء العربي صعوبة خاصة ، اذ أن فن الاوبرا ، وهوالمحور الحقيقــي للكتاب ، لا زال من أبعد فنــون الموسيقى الغربية عن خبرة المستمع العربي ، وليس ذلك راجعا للاختلاف الكبير بين جماليات الغناء العربي والاوبرالي فحسب ، ولكن ندرة فرصة معايشة عروض اوبرالية حية فى بلادنا، بحيــث لا تتاح للمشاهــد العربي الفرصــة الحقيقية للتعرف على هذا الفن أو الالفة معه ومع تقاليده الخاصة ، كما هو الحال بالنسبة لفنون المسرح والتشكيل والسينما . واذا كانت الاوساط الادبية تعرف الكثير عن المسرح العالمي وكتابه وروائعه ، فان فن الاوبرا ــ وهو القمة التي يتآلف فيها المسرح بالموسيقى ــ لا يحظى من الاوساط الموسيقية فى البلادالعربية بقدر مماثل من الاهتمام او الاطلاع ..... ومع ذلك فلا شك ان معظم القراء العــرب يطالعون فى الصحف انباء نجوم الاوبرا العالميين فى عصرنا من امثال « ماريا كالاس » ولا شــك انه ليس بينهم من لم يسمع اسم « كاروزو » اشهر المغنين فى الجيل السابق ، ولعل فــى العرض التحليلي باللغة العربية لهذا الكتاب الشيق ما يفتح آفاقا جديدة للمتعة الفنيــة امام القارىء العربي .

والكتاب سجل دقيق وحافل لمشاهير المغنين الذين لمعوا فى تاريخ فن الغناء الاوبرالى منذ القــرن الثامن عشر حتى منتصــف القــرن العشرين . والكاتب يوضح ان فن « الغناء » اوسع بكثير من فن الاوبرا ، ولكنه يعتبرالغناء الاوبرالى قمة اللفنون الفنائية الغربية ، لانه نتاج تزاوج خصب بين الغناء والدراما ، ولذلك وضع لكتابه عنوانا داخليا يحدد به نوعيــة المغنين العظماء وهو : « من فجر الاوبرا الى عصرنا » .

المؤلف :

هنرى بليزانتس كاتب وناقد موسيقــي امريكي ، بدأ تكوينه الموسيقى بدراسة فــن الغناء الاوبرالى (صوته باريتون) فى معهــد كورتيس بفيلادليفيا ، ثم تمرس بالتقاليــد الايطاليــة فى غناء الاوبرا عندما درس علــى جوزيبــي بوجيتــي . وفى الثلاثينات تحــول بليزانتس الى النقد الموسيقى ، فعمل ناقــدا لصحيفة امريكية ، ثم تولى مهمة « المراسل الموسيقى » لجريدة النيويورك تايمز ، فــى

منطقةاوروبا الوسطى من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٥ ، وبدأ بليزانتس ينشر كتبه الموسيقية فى هذه الفترة ، وهي متعددة الموضوعات ، اذ أخرج للمكتبة الموسيقية عام ١٩٥١ كتاب « العصر الذهبي للموسيقى فى فيينا » على اساس كتابات الناقد الكبير ادوارد هانسليك ، ثم اتبعه فى عام ١٩٦٥ بكتاب « العالم الموسيقي لروبرت شومان » ، وهو ايضا مجموعة من الترجمات المقتطفة من كتابات شومان نفسه ، وفى عام ١٩٦١ نشر كتابا أثار حوارا ساخنا حول موضوعه وهو « موت فن موسيقى ! » عالج فيه انحدار تقاليد الموسيقى الاوروبية (الكلاسيكية) امام زحف موسيقى الجاز ، ثم اصدر عام ١٩٦٩ كتابا آخر اعتبره « مغامرة فى النقد الموسيقى » بعنوان : « الموسيقى الجادة وكل هذا الجاز .... »

والكاتب ، على تنوع موضوعاته ، مشغول بفكرة رئيسية تفرض نفسها على كل كتبه النقدية ، الا وهي فكرة الصراع الذى يدور فى عصرنا هذا بين الموسيقى الرفيعة « او الجادة » ، وبين موسيقات الترفيه (كالجاز والروك والبوب الخ) ، وهي الفكرة المسيطرة على كتابيه الآخرين . وربما بدا لاول وهلة ان كتابه « المغنون العظماء » بعيد عن مجال تلك المشكلة ، غير أنه فى فصله الختامي يثبت للقارىء اهتمامه بتتبع نفس الفكرة فى مجال الغناء والاوبرا ، فهو يحلل اوضاع المغنين والمغنيات فى العصر الحاضر ومشاكل فنهم (المسرحي وغير المسرحي) فى محاولة مخلصة لتوجيه الانظار للعزلة التي يعيشها المغنون فى هذا العصر ، واسبابها ووسائل علاجها ، وهو ما سنعود اليه مرة اخرى بالتفصيل فى موضعه من الكتاب .

وترجع القيمة الحقيقية لكتاب بليزانتس هذا عن عظماء المغنين ، الى خبرته الشخصية المتخصصة بفن الغناء الاوبرالى ، ومشاكله « الحرفية » المختلفة ، سواء فيما يتصل باصدار الصوت ومناطق الرنين المختلفة ونوعيات الأصوات الغنائية العديدة ، أو مما يتصل كذلك بالمشاكل الفنية المرتبطة بالثقافة الموسيقية والمسرحية الضرورية للمغني الجيد ، فى كل العصور .

والكتاب مدعم بالوثائق المتاحة ، بكل انواعها ، ابتداء من النوتات الموسيقية للزخارف والحليات العويصة ، التي برع فى ارتجالها مشاهير المغنين فى القرن الثامن عشر ، الى الصور والرسوم العديدة ، كما انه يستند فى تحليله لفن كل مغن ومغنية ، وابرازه لمواطن الاجادة أو نقاط الضعف ، يستند فى ذلك كله الى الوثائق المعاصرة والتي تكون اقرب للدقة حين تتواتر عن مصادر متعددة لكتاب او مؤرخين لهم وزنهم فى تاريخ الموسيقى ، وتاريخ الحضارة الاوروبية .... وعندما يقترب من مشاهير المغنين فى اوائل هذا القرن ، نجده يحيل الى الوثائق الصوتية المسجلة (الاسطوانات) مبينا للقارىء انها لا تعطى الا صورة تقريبية لفن وصوت المغني ، بحكم بدائية وسائل التسجيل ورداءة المستوى الفني للاسطوانات الاولى .

ومن كل هذه المصادر ، ومن خبرته الشخصية ، وفق بليزانتس الى حد كبير فى بعث اصدار الامجاد الغنائية المندثرة لعظماء مغنى القرون الاولى للاوبرا ، حتى ليسهل على القارىء ان يتخيل الفوارق بين نوعيات الاصوات ، وأفانين التصرف فى الارتجال الزخرفي الغنائي المنمق ، الذى كان من الضرورى لمغني الاوبرا البارع ان يتقنه ، تبعا لعرف وتقاليد عصور معينة .

ويخرج القارىء من هذا كله بصورة حية وفهم أوسع واعمق لفن الاوبرا وخاصة فى قرونه الاولى ، فى اطاره التاريخي والاجتماعي والفني المتكامل . ولقد نشرت دار « جلانس » بلندن هذا الكتاب فى طبعة رابعة ١٩٧٧ ، بعد مرور عشر سنوات على ظهور طبعته الاولى .

●●●

والكتاب ينقسم الى بابين كبيرين **الاول** يتناول **عصر الغناء الجميل** (بل كانتو) **والثاني : عصر الاوبرا الفخمة** ، ويوضح المؤلف في المقدمة دوافعه للتركيز على مغنى الاوبرا لان اعظم الامجاد الغنائية تتحقق دائما على المسرح وفي فن الاوبرا ، حين تجتمع الدراما والموسيقى . وهو حريص على تأكيد معنى الاتصال والاستمرار في تيار فن الاوبرا ، منذ بشائره الاولى ، عبر العصر الذهبي للغناء الجميل في القرن الثامن عشر ، الى عصر الدراما الموسيقية عند فاجنر ،والواقعية الجديدة في أوبرات مطالع القرن العشرين « وهذا الحرص على تأكيد الاستمرار والاتصال رغم الاتجاهات الشديدة التباين ، يتطلب من الكاتب والقارىء معا رحابه افق فريدة ، تستطيع ان تستشف الظواهر المشتركة والعناصر الاساسية التى لا تتغير مع تغير « الموضات » او الاتجاهات الاوبرالية المتتابعة .

وبديهى ان المؤلف قد وجد صعوبة كبيرة في اختيار السبعين مغنيا ومغنية الذين تناولهم في كتابه ، من بين بضع مئات من المغنين العظماء الذين لمعوا خلال ثلاثة قرون ، ولكنه آثر ، في اختياره ان يدع التقييم الحقيقي لمغنى القرن العشرين ، نظرا لانهم لا يزالون في حلبة السباق وشوطهم لم يكتمل بعد .

والكاتب يأخذ على مؤرخى الموسيقى الغربية اقتصارهم على التأريخ للمؤلفين الموسيقيين وحدهم ، واغفالهم لفنانى الاداء الموسيقى ، اللهم الا في الحالات النادرة التى يجمع فيها المؤلف بين صفة التأليف والاداء . وقد يكون ذلك راجعا الى توفر الوثائق المدونة للتأليف الموسيقى ، أما الاداء فقد ظل ـ الى ما قبل اختراع الفوتوجراف ـ رهنا بذاكرة المستمعين ووصف المعاصرين . ويشير الكاتب في المقدمة ايضا الى حقيقة سلبية في الموقف الموسيقى الراهن وهى ابتعاد المؤلفين المعاصرين عن فنانى الاداء ، بحيث لايستمدون منهم الوحى كما كان الامر فيما مضى ، كما ان فنانى الاداء انفسهم لا يحرصون على أداء أعمال المؤلفين المعاصرين ، وقد نتج عن هذا الابتعاد بين المؤلف والمؤدى ، كبت في نزعات الابتكار عند المؤدى الذى اصبح في عصرنا مطالبا بالالتزام التام بارشادات المؤلف دون ان يكون له دور يذكر في الاداء .

عصر « الغناء الجميل » Bel Canto

الباب الاول في الكتاب يتضمن ثمانية فصول كرسها المؤلف لعظماء المغنين الذين **لمعوا فيما اسماه بعصر « الغناء الجميل »** ومهد لذلك بفصل هام عن الخلفية التى ظهر فيها المغنى ، وافرد بعد ذلك فصلا للطواشي ثم تناول في الفصول الثلاثة التالية بعض المغنين **الفيرتيوز** ، (وهى كلمة ايطالية تطلق عامة على كل فنان بلغ مرتبة البراعة المطلقة في الاداء الموسيقى) ثم افرد فصلا خاصا عن اوائل المغنيات الشهيرات (البريمادونا) ثم اختتم هذا القسم بفصل عن ختام العصر وبخاتمة عن بعض مغنى الباص (وهو اخفض اصوات الرجال) والتينور (أحد اصوات الرجال) .

واصطلاح « الغناء الجميل » ليس مجرد ترجمة حرفية لكلمة « بل كانتو » بالايطالية فالجمال صفة بديهية في كل غناء ، بل هو اصطلاح فنى خاص ظهر في القرن التاسع عشر تقريبا أى بعد نهاية عصر الغناء الجميل الذى ترعرع في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وجدير بالذكر انه لم يستخدم بهذا المعنى الخاص الا بعد ظهور فن غنائى واوبرالى جديد في القرن التاسع عشر له صفات متميزة تختلف كل الاختلاف عن « الغناء الجميل » ومن العسير تحديد تاريخ ظهور هذا الاصطلاح او حتى معناه الموسيقى تحديدا مطلقا ، ولكن مما يلفت النظر انه استخدم بشكل ازدرائى في مقالات النقاد الموسيقيين بصدد الحديث عن تهافت الجمهور على سماع « الغناء

الجميل » بدلا من ان يتحـول الى الدرامـا الموسيقية لفاجنر (وهى تمثل اتجاهـا فى الاوبرا الرومانسية يعتبر الصدق الدرامى فيه محورا رئيسيا ، على عكس الاوبرات الجادة "Opera Seria" وهى التى كـانت سـائدة في القرنين السابقين .

ومن المفيد هنا وقبل شرح «الاوبراالجادة» ومميزاتها ان نقف قليـلا عنـد فن الغنـاء والغناء المسرحى ذاته : فما هى المقاييس التى تحدد الغناء الجيد وما هو الفرق بين الغنـاء الجيد وبين « الغنـاء الجميـل » كاصطلاح موسيقى متميز ؟

لقد تحول أسلوب التلحين الاوبرالى عبـر القرون الثلاثة الماضية تبعا لتطور لغةالموسيقى وللاهميـة المتزايـدة للكتابة الاركسترالـيـة وللجماليات التى توجه الاوبرا بصفة عامة ، ومع ذلـك فـان الغناء الجيـد له معـاييره الاساسية التى لا تتغير من عصر لآخر : فلابد أن يتوفر لدى المغنى الصوت الغنائى الجميل الكامل الاستدارة ، والذى يتسع نطاقه مـن اقصى الاصـوات المنخفضـة الـى الحـادة (لهـذا النوع من الصـوت) اتساعا سلسا لا يعتريه تغيير فى الطابع بين المنطقة الحـادة والغليظة ، مع دقة كاملة في ضـبط النغمات (الطبقة الصوتية pitch) ضبطا تـاما ، ووضوح تفسير البناء الموسيقى (phrasing) بابراز نهايات العبارات والجمـل الموسـيقية وقفلاتها ، مع الصفاء فى نطق الحروف نطقا صحيحا من مخارجها . والغناء الجديد كذلك يبتعد عن الصراخ وعن الصوت الانفى(الاخنف) وعن الحدة والعنف ، كما ينبغى أن تتـوفر للمغنى مرونه صوتية كاملة تتيـح لـه أداء الحركات الغنائية ، والزخارف والقفـزات والترعيدات trillsوما اليها بنعومة ويسر .

وهذه المعايير الاساسية للغناء الجيد تنطبق على أصوات الرجال بطبقاتها الثلاث المعروفة (وهى من الاحد للاغلظ صوت التينور ـ الباريتون ـ الباص) وعلى أصوات النساء بطبقاتها الثلاث : السوبرانو ـ المتزو سوبرانو والآلطو ، وتنطبق كذلك على النوعيات المختلفة التى تشعبت عنها فيما بعد مثـل : التينـور الغنائى (ليريك) أو التينور « البطولى » أو « الباص ـ باريتون » (وهو مزيج من طابعى هذين الصـوتين) او الباص « الهـزلى » (باصو بوفو) او نوعيات أصوات النساء مثل سوبرانو « ليريك » (غنائى) أو « كولوراتورا » (خفيف) او سـوبرانو « دراماتيك » الخ . هذه التفريعات العديدة التى ظهرت بالتدريج خـلال قرون تطور الغناء الاوبرالى ، ولكنها كلها نتيجة دراسات وتدريبات طويلة ودقيقة لكى تصـل بالصوت الانسانى العادى الـى أوسع نطاق ممكن ، والى قوة رنين كفيلة بأن توصل الصوت للجمهور ، « فوق » الاركسترا (القابع فى حفرته تحت المسرح) بوضـوح وقوة ، ولكن بغير صراخ او افتعال ، وبنبرات مؤثرة ، قادرة على الايحاء بالمواقف الدراميـة لشخصيات الاوبرا .

ويهتم معلمو الغناء كثيرا بان يصفوا انفسهم بانهم يدرسون « الغناء الجميل » وليس مجرد الغناء . ويستخدم هذا الاصطلاح بشكل عام غير محدد اذا اقترن بتعليم الغناء ، ولكـن معناه الاصطلاحى التاريخى يدل على لـون خاص من الغناء الذى ازدهر فى « الاوبرات الجـادة » في القرنين السابع عشر والثامـن عشر ، وكان ذلك الغناء المنمق الحافل بالزخارف المرتجلة فنـا ساحرا بالنسـبة لجماهـير المشاهدين الايطاليين ولعله هو الذى انقـذ فن الاوبرا من الانحدار وحافظ على حماس الجماهير لهذا الفن الجديد ، رغم سلبيات الاوبرات القديمة وضعفها المسرحى والموسيقى .

ولكى نعرف على وجه التحديد ماذا يعنيه المؤلف بتسمية عصر « الغناء الجميـل » التى اطلقها على بابه الاول ، ينبغى ان نقدم لمحـة عن (الاوبرا الجادة) لكى يتضح لنـا دور

المغنى المنفرد فيها ومهمته ومجال تفوقه الخاص الذى اوجد ذلك الفن الغنائي المتميز .

عندما اجتمع جماعة من الشعراء والموسيقيين فى أواخر القرن السادس عشر وطالبوا بالعودة بالغناء الى بساطة ووضوح المسرح الاغريقى القديم ، اسفرت حركتهم هذه ـ والتى عرفت في تاريخ الموسيقى باسم « الكاميراتا » ـ عن تحول جذرى فى لغة الموسيقى الاوروبية ادى الى ظهور فن الاوبرا ، وكان فى حقبه الاولى متأثرا بأسلوب الالقاء الشعرى المنغم القديم الذى عرفه الاغريق ، واعتبره مثقفو الكاميراتا فى ختام القرن السادس عشر ، مثلا أعلى للموسيقى المسرحية المنشودة .

وهكذا ظهر اللحن المفرد الذى تصحبه أصوات متآلفة تسانده هارمونيا وتضفى عليه التعبير بدون ان تطغى عليه . واخذ مؤلفو ذلك العصر يطبقون هذه اللغة الموسيقية الجديدة (الهوموفونية اى ذات اللحن الواحد البارز) في مجال المسرح ، محاولين الاستفادة من الالقاء المسرحى المنغم (وهو ما يعرف فى الاوبرا باسم الريسيتاتيف Recitative) وكان هدفهم وضوح الشعر وابراز الدراما وتسخير كل عناصر الموسيقى (غناء واركسترا) لهذا الهدف .

وفي هذا الاطار كتب بيرى وكاتشينى ثم مونتفيردى وسكارلاتى وكافاللى وتشيستى وغيرهم أوبرات (وكلمة اوبرا تعنى لغويا « العمل » الموسيقى ، ثم صارت تطلق على العمل المسرحى الموسيقى المغنى) تمتاز بموضوعاتها الاسطورية المستمدة من الاساطير الاغريقية والفارسية أو بموضوعات تتناول ملوك العصور الوسطى، وكان تلحينها الموسيقى بسيطا ، ويصاحبها اركسترا محدود العدد غير ثابت التكوين (كانت تشترك فيه فى البداية آلات العود والارغن وبعض الآلات الوترية المندثرة) ، كما أن دور الكورال (أو الكورس الغنائى المسرحى) كان ضئيلا فيها اما اللغة الهارمونية التى كانت متاحة لمؤلفى هذه الاوبرات فهى محدودة جدا (بالمقارنة بالدسامة الهارمونية التى توصل اليها المؤلفون الرومانسيون فى القرن التاسع عشر) وكانت الاوبرا ذاتها تتألف من فقرات ريسيتاتيف (غالبا ما تصحبه آلة واحدة) وآريات Aria غنائية لكل شخصية على حدة ، وبعض الاغانى الثنائية duets وربما كانت هناك فقرات كورالية ضئيلة من وقت لاخر .

ومن العسير على القارىء المعاصر ان يتصور عرضا لمسرحية يمتد طوال ساعات قائما على مثل هذه العناصر البسيطة وحدها، لذلك كان الاخراج المسرحى عنصرا هاما فى عملية الابهار الضرورية لشد انتباه المتفرج ، فكان المخرجون يلجأون لافانين ميكانيكية عجيبة في هذه الاوبرات توحى بالرعد والبرق والبراكين والزلازل ، وتصور المعارك الطاحنة، والسموات والسحب والملائكة ، الى غير ذلك من عناصر الابهار البصرى ، وذلك سعيا لارضاء جمهور النبلاء ، الذين ظهر فن الاوبرا فى قصورهم اول الامر ، ثم سعيا لارضاء جمهور المشاهدين الذين اصبحوا يدفعون ثمن التذاكر ، عندما بدات حركة انشاء مسارح للاوبرا خارج القصور يرتادها الجمهور العادى (وذلك في الثلث الاول من القرن السابع عشر) .

هذه هي باختصار الاوبرا الجادة « التى ظلت سائدة فى ايطاليا طوال القرنين الاولين لنشأة هذا الفن ، والتى اتجهت تدريجيا الى تغليب العناصر الموسيقية على العناصر الدرامية ، وذلك على عكس الاهداف الاولى التى نشأ فن الاوبرا فى ظلها .

ومن أهم الاتجاهات الموسيقية المميزة الاوبرات الايطالية الجادة (وخاصة المدرسة النابوليتانية نسبة الى نابولى) حرص المؤلفين

على كتابة الآريات المنفردة فى صيغة موسيقية معينة ذات بناء ثلاثى (أ،ب،أ٢) عرفت باسم آريا داكابو Aria da capo (أى « عود على بدء ») ، وبديهى ان المواقف الدرامية لا تحتمل هذا الاسلوب الموسيقى، فلا يمكن لقائد يقسم على أن ينتقم لشرف بلاده بأن يغنى قسمه هذا بمثل هذه الصيغة المكتملة البناء القائمة على التكرار . . . وحتى العاشق الولهان الذى يغنى لحبيبته القاسية ليس من الطبيعى ان يشرح وجده مرتين احداهما في أول الاريا ، ثم يأتى بعد ذلك قسم الاوسط (ب) ثم يعود لتكرار القسم الاول وهكذا . . .

فمنذ ظهور الآرياء الثلاثية البناء فى الاوبرا الجادة ، بدأ الصدق الدرامى ينحسر والحركة المسرحية تتوقف ، وهى التى كانت أصلا بطيئة كل البطء ، وتحولت « الاوبرا الجادة » الى عرض مبهر للعين يمتع الاذن بما فيه من تفنن غنائى هائل حيث كان المغنى مضطرا لارتجال العديد من الحليات والزخارف تخفيفا للملل التكرار للقسم الاول للاريا ، عند اعادته للمرة الثانية .

وهكذا طغت تلك العناصر كلها على العنصر الدرامى وتحولت الاوبرات الجادة تدريجيا الى (حفل غنائى بالملابس على المسرح) وهنا وفي هذا الاطار الموسيقى والجمالى ظهر **فن الغناء الجميل** « وازدهر لاعلى مراتبه ، فالمغنى يقف على خشبة المسرح ليؤدى(آريا) طويلة ، المفترض فيها ان تلائم صوت المغنى ومكانته الفنية (الرجل الاول أو السيدة الاولى الخ) والاركسترا لا يسعفه كثيرا بالتلوين او الدسامة ، وهو وحده المسئول عن تقديم الاثارة وجو التوتر والترقب للمشاهد ، ووسيلته الاولى والاخيرة هى صوته وفنه الغنائى ، ومن ثم ظهرت أفانين الغناء الارتجالى البارع ، وخاصة عند اعادة القسم الاول من الآرياء ، وأصبح من واجبات المغنى البارع ان يثير حماس وتشوق الجمهور، بما يتفنن فيه من ارتجالات غنائية واسعة النطاق ، على الهيكل الاساسى الذى اكتفى المؤلف بتقديمه له ، تاركا له حرية التصرف والابتكار والاضافة .

وليس من قبيل المصادفة ان الجمهور الايطالى هو الذى شجع على ازدهار فن الغناء الجميل ، فهو جمهور يعشق الغناء بطبيعته ، كما أنه اصبح يجد متعته الفنية الكاملة فى الزخارف والترعيدات والقفزات والنوتات العالية وغير ذلك من البراعات الغنائية التى سحرت لب الجماهير ، وخلقت من مغنى الاوبرا فى ذلك العصر **ابطالا شعبيين** بالمعنى الكامل لهذه الكلمة — ووضعتهم فى منزلة جعلتهم يملون على المؤلف (المسرحى والموسيقى على السواء) مواصفات خاصة للاغانى التى يؤدونها في الاوبرا ، بل وتفاقم الامر حتى ان المغنين كانوا يدخلون بمعرفتهم بعض الاريات (لمؤلفين اخر) ضمن الاوبرا ، ثم بلغت سيطرة مغنى « الغناء الجميل » على فن الاوبرا الى تقديم الاوبرات «المرقعة» Pasticcio وهى مجموعة أغانى مختارة لمؤلفين مختلفين تجمع بشكل بعيد كل البعد عن القيمة الدرامية ، ولكنه ملائم كل الملائمة لابراز براعة « المغنى ، » ولارضاء عشق الجماهير له . وهكذا ظهر الغناء الجميل فى الاوبرا ثم تطور حتى اصبح **هدفا في حد ذاته قادرا على توليد متعة فنية متجددة كل ليلة .**
وهكذا ايضا انحرفت الاوبرا عن اهداف نشأتها ولم ينقذها من هذا الجمود الا ظهور « الاوبرا الهزلية » Opera Buffa فى القرن الثامن عشر حين كانت تقدم — بين فصول الاوبرا الجادة وبالتناوب معها — أوبرا هزلية خفيفة تتناول شخصيات عادية ومواقف من الحياة اليومية تكتب موسيقاها بأسلوب اخف واقل تكلفا ، ومن امثلتها الشهيرة (الخادمة السيدة) لبرجوليزى . . .

ومن الفقرات الشيقة فى كتاب بليزانتس وصفه لموقف الجمهور فى مسرح الاوبرا ، فقد

كانت الاوبرا ملتقى اجتماعيا مريحا جيد الاضاءة يثرثر فيه الحاضرون ويأكلون ويشربون ويقامرون ويغازلون بل ويعقدون فيه الصفقات ، ولم يكن الهدوء والانصات مألوفين الا في الاريات الكبيرة التي يؤديها عظماء المغنين ، وينبهر بها الجمهور الى حد يضطره للسكون وترك مشاغله العادية التى تشغل حيزا كبيرا من امسيته فى مسرح الاوبرا . ..

ولكن من هم المغنون العظماء لعصر الغناء الجميل ؟ سيدهش القارىء اذا عرف انهذه الفئة التى عشقها الجمهور الايطالى كانت فئة خاصة من الرجال (الذين اجريت لهم جراحة في طفولتهم لكى يحافظوا على الاصوات الحادة الصافية) ـ الذين عرفوا باسم Castrati (الطواشى) ، وهم الذين حققوا اعظم أمجاد الغناء الجميل فى ايطاليا و أسبانيا وانتشروا فى مسارح الاوبرا الاوربية كلها تقريبا .

ولهؤلاء الطواشى قصة عجيبة منشأها دينى ، ذلك ان الكنيسة جرت على تحريم غناء النساء فى المجال الدينى استنادا لنص للقديس بولس طبق بشكل حرفي ، امتد هذا الحظر الى المسرح وظل حتى مطلع القرن الثامن عشر . وقد عالجت الكنيسة هذا النقص فى موسيقاها الكورالية باشراك الصبية في الغناء لان البنين يحافظون على صوتهم الحاد (treble) الى ما قبل البلوغ . غير ان تعقيد الموسيقى الكنسية البوليفونية فى أواخر عصر النهضة تطلب أصواتا أقوى من أصوات الصبية ، فكان يقوم بها مغنون رجال يغنون بصوت مستعار falsetto وهو صوت يؤديه بعض الرجال بعد تدريب خاص على تقوية المناطق العليا من أصواتهم وتوسيع نطاقها حتى تشبه أصوات النساء (الطو او سوبرانو) . وظل تدريب هذا الصوت الفالستو مقتصرا على اسبانيا ، وكان المغنون الرجال أصحاب الاصوات الحادة فى الكورالات الكنسية الكبرى يأتون من اسبانيا ، ثم ظهرت الطريقة الجراحية للتدخل فى ايقاف نمو الرجال للمحافظة على حدة صوت الصبية وقوته ، ولاول مرة دخل الكورال الكنسى اثنان من الطواشى المغنين فى ختام القرن السادس عشر (وان لم توافق الكنيسة نفسها مطلقا على تلك العملية الجراحية) .

ويستفيض الكاتب فى فصله عن « الكاستراتى » في بحث تاريخى واجتماعى ودينى حول تلك العملية الجراحية وتأثيرها على الصوت الغنائي حيث كان الناجحون منهم يحتفظون بحدة أصواتهم وصفائها لفترة أطول من الرجال الطبيعيين ، ولم يفت المؤلف ان يلبس الجوانب الانسانية والاجتماعية لهذه الطائفة ، والوضع القانونى لعلاقاتهم الاسرية ، حيث ظهرت حالات نادرة أثيرت فيها شرعية زواجهم ، كما انه تناول علاقاتهم العاطفية والاجتماعية التى تأثرت الى حد كبير بالنجاح والشعبية الباهرة التى حققوها فى المجال « الغناء الجميل » فى الاوبرا .

وكان هؤلاء المغنون يأتون عادة من بيئات متواضعة وتتولى أسرهم ذاتها اجراء تلك الجراحة لهم سعيا للكسب ، وكانوا يتلقون تعليما موسيقيا جيدا فى مدارس خاصة تشمل التاليف الموسيقى والغناء والعزف ، فقد كانت مهمة مغنى الاوبرا حينذاك مكملة لمهمة المؤلف ، فهو شريك في الابداع بما كان يرتجله من فقرات وتقاسيم divisions على الهيكل العام الذى يكتبه له المؤلف .

وهكذا تقبل العرف الايطالى مبدأ اداء الرجال (الطبيعيين او غيرهم) **للادوار النسائية فى** الاوبرا ، وكان التحيز ضد ظهور النساء على المسرح شديدا في روما بالذات ، واستمر هذا الحظر للنساء حتى القرن الثامن عشر فى بعض انحاء ايطاليا ، وهكذا قام الطواشى من المغنين بما كان يجب أن تقوم بغنائه النساء ، سواء فى المسرح او الكنيسة .

وقد بلغ بعض هؤلاء المغنين مرتبة من الشهرة والتكريم والنجاح لا نظير لها فى اى عصر فمنهم مثلا فارينللى (أو كارلوبروسكى) الذى قضى عشر سنوات يغنى كل ليلة للملك فيليب الخامس ملك اسبانيا المريض ، اربع اغان شهيرة ليخفف من وطأة مرضه العصبى، وعندما اعتلى العرش ابنه فيليب السادس صار فارينللى اكبر معاون له في شئون الدولة والسياسة الخارجية ، وكان فوق هذا مغنيا فائق البراعة ،وهناك روايات شيقة عن مباراة بينه وبين عازف على آلة الطرمبت (آلة نفخ نحاسية) كان يؤدى معه فقرة فى احدى اغنياته ، وكان كل منهما يتبارى في ابراز قوة تنفسه وبراعة ابتكاره فى الارتجال فى فقرة مشتركة بينهما تنتهى بقفلة ، واخيرا بعد ان انهك عازف الطرمبت واعتقد انه كسب معركته مع فارينللى بالتعادل ، اندفع المغنى فورا وبابتسامة عريضة ودون أن يتنفس من جديد، فادى فقرة حافلة بالزخارف والتقاسيم الغنائية المذهلة ، لم يسكته فيها الا التصفيق المدوى، وهذا الوصف وحده يبرز لنا كيف كان «الغناء الجميل» مزيجا من البراعة الموسيقية والرياضية الصوتية العنيفة .

وجدير بالذكر ان فارينللى هذا قد تقلد أرفع وسام تمنحه اسبانيا وصوره مشاهير المصورين فى عصره (جون) ، وعندما اختفى من البلاط الاسبانى كان ذلك لخلاف بينه وبين فرديناند الثالث على السياسة الخارجية .. والكتاب ينشر تدوينا موسيقيا لاغنية « البلبل » احدى الاغانى الاربع التى ظل فارينللى يغنيها للملك المريض طوال عشر سنوات وهى تقدم مثالا طيبا لنوع انتشر من الاغانى التى تقلد اصوات الطيور ، كما انها نموذج ممتاز لمدى السيطرة على التنفس وصعوبة الترعيدات والسنكوبات الغنائية التى كان الطواشى عامة يبرعون فيها ، والتى خلدت اسماء عدد كبير منهم ، على راسهم فارينللى ، الذى لعب دورا عظيما في نشر وتقديم الاوبرا فى اسبانيا .

وليس كل الطواشى مثل فارينللى نجاحا ومكانة اجتماعية ، فمنهم من تعرضوا لمواقف اجتماعية قاسية ، ومنهم من كان عدوانيا ميالا للشغب حتى على المسرح ، مثل كافاريللى (الذى كتب له هاندل الاغنية البطيئة «لارجو» الشهيرة في أوبرا « سيروس ») ومن مشاهير الطواشى مغنى الالطو جايتانو جوادانيللى الذى اشتهر بأدائه لدور أورفيو (وهو دور رجل أصبحت تؤديه الان أصوات الالطو النسائية؟!!) فى اوبرا **جلوك** الشهيرة ، وهى الاوبرا الوحيدة الباقية تقريبا من الاوبرات التى كتبت لمغن من هذا النوع ، ولكنها مع ذلك تمثل اتجاه جلوك الاصلاحى فى الاوبرا ، القائم على تجنب الزخرف الغنائى مالم تكن له وظيفة درامية تعبيرية .

ومن مميزات هذا المغنى انه ابتدع طريقة غير مألوفة فى الغناء حيث كان يبدأ النغمة الطويلة بكل قوة ثم يخفف من قوة الصوت تدريجيا ، حتى تصبح النغمة وكأنها خيط رفيع قادم من بعيد . وهو من أفضل ممثلى المدرسة البولونية فى تعليم الغناء ، ولا يعيبه الا انه كان شديد الاعتداد بذاته وفنه ، وان كل ماكتبه معاصروه ليحمل على الاعتقاد بأنه كان من ألمع مغنى « الغناء الجميل » واكثرهم تفننا .

وهناك مغنى السوبرانو باكييروتى الذى غنى فى افتتاح مسرح اوبرا لاسكالا عام ١٧٧٨ والذى يعتبر من آخر أهم المغنين الممثلين لقمة ذلك العصر . ويبدو أن هناك خلافا حول حقيقة صوته هل هو سوبرانو (أحد الاصوات النسائية) أم كنترالطو اى آلطو (اخفض الاصوات النسائية) ؟ ويشهد الكتاب المعاصرون الذين ينقل منهم المؤلف ، لباكييروتى ، ليس فقط ببراعته الغنائية ولكن بالتأثير الدرامى العميق ، الذى كان يستحوذ على ألباب مستمعيه . ومما كتب حول هذا ، فقرة لها دلالتها كتبها عنه لورد اد جكومب في « الذكريات الموسيقية » :

كان صوت باكييروتى صوت سوبرانو متسع النطاق ، مستديرا ممتلئا وعذبا لاقصى حد ، كا كانت قدراته الادائية فائقة ، غير انه كان من الذكاءوحسن الذوق بحيث لم يسع لاستعراضها فى مواقف غير ملائمة ، فكان يقتصر على اظهارها فى « آريا البراعة Aria d'agilita » فى كل اوبرا (وكانت الاوبرات تحتوى دائما على كل نوعيات الاريات لكى تتيح للمغنين اوسع الامكانيات الادائية) وكان يفعل هذا لثقته بان المتعة الفنائية الكبرى والبراعة الحقيقية تكمن فى لمس اوتار القلوب وتحريك العواطف ، ولكنه كان موسيقيا عظيم التمكن قادرا . فقد كان يستطيع ان يغنى لاول وهلة at sight كل الاغانى التى تؤديها شخصيات شديدة التباين ، ولم يكن يؤديها بسهولة ودقة الموسيقى المتمكن فحسب ، بل كان يندمج فى مشاعر مؤلفها ، ويضفى عليها الروح والحيوية والتعبير المنشود،ولم يكن باكييروتى يغنى اغنية واحدة مرتين بنفس الطريقة ابدا، فقد كان لديه معين لا ينضب من الحليات والكادنزات والقفلات ، وكان فنانا مبرزا في وضع كل منها فى الموضع الملائم » .

ويفسر الخلاف بين حقيقة صوت باكييروتى بأن منطقة صوت الآلطو عند الطواشى كانت ديوانين كاملين (وهذا أوسع من المألوف الان)، ويذكر المؤرخ الانجليزى الموسيقى بيرنى Burney عنه انه كان يؤدى صوت « سى بيمول » العالية أو دو العالية وهذا ايضا شىء غير مألوف يوحى بقدرته على الغناء فى نطاق يمتد قرابة ثلاثة دواوين (او كتافات) .

ويلمس الكاتب الجوانب الانسانية فى شخصية عظماء المغنين فيذكر منهم كرم خلق فارينللى ودماثه باكييروتى وحسن معشره . ولكى يقرب المؤلف القارىء من ذلك العالم الغنائى الساحر ساق عددا كبيرا من الروايات والنوادر للدلالة على التأثير المذهل الذى كان غناء هذه الطائفة من فنانى « الغناءالجميل» يتركه في نفوس الجماهير ، وربما افاض بعض الشىء فى هذه الروايات ولكننا نود ان نشير الى حادثة معينةتدلعلى مدى القدرة التعبيرية لفنانى الغناء الجميل ، وهى قدرات تكاد تغيب عن اذهاننا في العصر الحاضر ، بعد ان تمرسنا بالنظرة الالمانية التى تعتبر افانين الزخارف المرتجلة تزيدا خارجيا لاقيمة له من الناحية التعبيرية .

كان باكييروتى يغني فى روما مشهداً يختتم بكلمات « اننى لبرىء » ، يعقبه فاصل اركسترالى يقود لغناء الآريا ، وعندما انتهى باكييروتى من هذه الكلمات ظل الاركسترا صامتا تماما ، فاستدار نحو قائد الاركسترا متسائلا ، فاذا به يقول وسط دموعه : اننا جميعا نبكى من التأثر .. !

هذه السيطرة العاطفية والتاثير الدرامى « للغناء الجميل » هما اللذان نفتقد التقدير الكافى لهما فى عصرنا هذا ، وان كنا قد بدأنا نستعيده في ربع القرن الاخير بفضل احياء مشاهير المغنين المعاصرين لبعض هذهالاوبرات.

وكان آخر حفل ظهر فيه باكييروتى هو افتتاح مسرح لا فينيتشى بالبندقية عام ١٧٩٢ . ومن الضرورى هنا افراد فقرة صغيرة لواحد من عظماء المغنين فى هذا العصر هو لويجى ماركيزى Marchesi ومنافسه الشهير كافاريللي ، وهما من نجوم اواخر القرن الثامن عشر .

فقد كتب نفس الكاتب « ادجكومب » عن ماركيزى يقول « كان ماركيزى وقتها (سنة ١٧٨٨) رجلا وسيما جدا وكان بارع الاداء التمثيلى وقدراته الغنائية عظيمة وصوته متسع جدا وان كان يميل لشىء من الكثافة. ونظرا ابراعته فى الاداء (للحليات والفقرات والزخارف) **فقد كان ميالا للاسراف فيها** وكان يمكن ان يكون مثاليا لو انه اقرب للنقاء والبساطة ... »

وهكذا يتبين لنا الاتجاه العام قرب ختام عصر « الغناء الجميل » نحو الافراط التدريجي في الاستعراضات الغنائية القرتيوزية ، دون ان ترتبط دائما بوظيفة تعبيرية .

وقد امعن الجيل الاخير من الطواشى من امثال كريشنتينى وڤيللوتى (وكلاهما توفى فى القرن التاسع عشر) في اغراق الغناء الاوبرالى بفيض مبالغ فيه من الحليات والتزاويق ، دون ان يدركوا ان الذوق العام فى الاوبرا ، بدأ يتحول على أيدى روسينى وكيروبينى ودونيزتى وبللينى ومايربير ومعاصريهم من المؤلفين الذين لم يرفضوا « الغناء الجميل »، بل قلدوه ودونوه بدقة فى اوبراتهم ليحدوا من تصرف المغنى . ولازالت اوبرات روسينى حافلة بفقرات من الغناء الجميل (كما فى حلاق اشبيلية أو سندريللا) .

وقد ادى هذا الاسراف فى الارتجال والتزويق الى الاسراع بانحدار فن الغناء الجميل وختام عصره ، وتدل على هذا فقرة بقلم ستاندال من كتاب « حياة روسينى » : عندما سمع روسينى غناء ڤيللوتى فى أوبراه للمرة الأولى بهر به اعجابا ، وفي البروڤة التالية اخذ ڤيللوتى « يطرز » اللحن وينمقه بطريقة لا تتعارض كثيرا مع اهداف روسينى، وفى البروفة الثالثة وجد روسينى لحنه وقد اغرق تماما في شبكة رقيقة من الزخارف والتوشيات المنمقه ، الى حد عجز معه عن التعرف على موسيقاه ! — ونجح المغنى نجاحا ساحقا عند عرض الاوبرا ، ولكن الاوبرا سقطت تماما ، مما جرح كبرياء المؤلف الشاب،وبناء على هذه التجربة قرر روسينى انه لا مناص **من حماية ابداع المؤلف ، ومن حماية الجمهور ذاته** من مثل هذه الحريات المفرطة للمغنى ، والتي اصبحت الطابع المميز لفن الغناء الاوبرالى فى ذلك العصر . وهكذا بدأ روسينى يدون الحليات والزخارف التى يريدها هو فى اوبراته ، وتبعه غيره من المؤلفين ، وذلك بعد ان كان فن « الغناء الجميل » قد استنفد كل امكانياته ، بل كان يقضى على تطور فن الاوبرا ذاته . وهكذا بلغ عصر الغناء الجميل قمته النهائية بعد ان خلق تقاليد صوتية وادائية فائقة واستفاد منها معلمو الغناء الكبار فى كل العصور .

ويختتم الكاتب هذا الباب الاول من كتابه بفصل أخير عن بعض المغنيات (بريمادونا) المبكرات : وكلمة بريمادونا (هى المقابل لكلمة بريمو اومو)ومعناها السيدة الاولى وهى لا تطلق الا على مشاهير المغنيات اللواتى يقمن بأدوار البطولة .

لم تكن تقاليد المسرح تتقبل ظهور النساء (كما كان الحال عند الاغريق ، وفى المسرح الانجليزى القديم) ولكن تلك التقاليد لم ترفض **اداء الرجال للادوار النسائية** . وفيما بعد تقبلت تقاليد الاوبرا نفسها اداء النساء لأدوار الرجال (مثل بعض ادوار الرجال المعروفة فى عصرنا هذا ومنها دور « أورفيو » لجلوك ، أو دور « كيروبينو » في « اوبرا » زواج فيجارو لموتسارت الخ) .

وعندما ظهرت مغنيات الاوبرا فى ايطاليا فى القرن الثامن عشر على المسرح كن قد تتلمذن على ايدى الطواشى وتعلمن منهم اسرار الغناء الجميل واكتسبن قدرات صوتية هائلة .

غير ان تاريخ الاوبرا كان دائما حافلا بالمنافسات المنيفة فى كل عصر — بين مغنيات الاوبرا ، فكانت اقدم البريمادونات كوتسونى وناوستينا غريمتين حقيقيتين ، وصل الصراع بينهما الى التماسك بالايدى وشد الشعر على المسرح في لندن سنة ١٧٢٧ عندما انقسم الجمهور بحدة حول مميزات كل منهما . ولم يكن التنافس بينهما متكافئا . فقد كانت فاوستينا جميلة من اصل طيب وكان صوتها متزو سوبرانو محدود النطاق ولكنها برعت فى استخدامه لأداء التقاسيم والترعيدات

والزخارف بدقة ونعومة ، بينما كان غناؤها البطيء « فاترا لا يصل الى القلب » ، وقد احبها المؤلفون ، وتزوجها احدهم : يوهان هاسه Hasse واقاما في درسدن حيث عمل هو مديرا للاوبرا وهى مغنية أولى بهـا .

اما غريمتها كوتسونى فكان لها صوت سوبرانو على صفاء واتساع بالغين ، (اوكتافين) ، ولكنها لم تكن مليحة او انيقة كما كان اداؤها المسرحى متوسطا .

وقد ظهرت فى ختام عصر الغناء الجميل مغنيات أوبراليات اشهرهن كاتالانى Catalani ، ولكن جيلها ظل ينظر ، للوراء . ولم يتاقلم مع فكر وذوق الطبقة المتوسطة الجديدة ، والتى تطور ذوقها الموسيقى بفضل جلوك وفنه الرصين المعبر ، وبفضل اعمال هايدن وموتسارت وبيتهوفن ، ولذلك اخذت الهوة تتسع بين ذلك الجيل الاخير من مغنيات « البل كانتو » وبين الجماهير ، واضاف الى حدة تلك الهوة سوء طباع وانحطاط مستوى بعض هؤلاء المغنيات مثل بريچيتا بانتى Banti التى لم تكن تقرأ النوته ، ورغم صوتها الرائع فقد وصف بأنه « جاهل وغير مثقف » ، وكتب عنها دابونتى (شاعر اوبرات موتسارت) « هذه المراة الملعونة التى تخيف بسوء خلقها ، بقدر ما تتمتع بجمال صوتها » .

ولم يعد الغناء فى ذلك العصر الختامى « للبل كانتو » حكرا على الايطاليات ، بل ظهرت لأول مرة على مسرح الأوبرا الاوروبية اسماء انجليزية (مسز بللنجتون) وبرتغالية (تودى) والمانية (مارا) ولا شك انهن تمتعن بتقدير اجتماعي كبير تجلى فى اللوحة الشهيرة التى رسمها سير يوشوا رينولدز Reynolds المصور الانجليزى ، لمسز بللنجتون ، وهى ترمز للقديسة سيسيليا راعية الموسيقى اما انجليكا كاتالانى فقد بلغت قمة من المجد جعلتها تطالب بان تعامل كملكة ، وكثيرا ما كانت تفرش شالها الحريرى على الارض وتخطو فوقه ، تاكيدا لسلطانها ومكانتها ... وكان صوتها قويا بشكل غير عادى بل ومجهد للمستمع ، وحافظت على قدراتها الغنائية الى سن الخمسين ، ولكنها لم تتاقلم مطلقا مع موسيقى موتسارت وكانت تشعر بان مصاحباته الاركسترالية فى الاوبرا تزعجها ولا تترك لها مجالها الكافى ـ وعندما انتهت كاتالانى وجيلها انتهى معهد عصر « الغناء الجميل » . وقبل ان نسدل الستار على هذا القسم من الكتاب نقف برهة لنتامل معا الحصيلة الحرفية الفنية الكبيرة التى حققها ذلك العصر في تربية الاصوات الغنائية الجبارة والاتساع بقدرات المغنين الادائية الى كل هذه البراعة .

ومن اعظم معلمى الغناء فى كل العصور فنان اسبانى هو مانويل جارسيا المغنى الشهير (١٧٧٥ ـ ١٨٣٢) الذى عايش تطور ظهور الرجال (الطبيعيين) فى ادوار البطولة امام « البريمادونات » اذ كان اول تينور يغنى دور (الكونت) فى « حلاق اشبيلية » لروسينى ـ كما ادى في اواخر حياته دورا مختلفا هو « دون جيوفانى » فى اوبرا موتسارت ، رغم انه دور باريتون (وكثيرا ما تغير نوع الصوت نحو الاخفض بتقدم السن) .

غير ان القيمة الكبرى لجارسيا هى تراثه التعليمى الفذ الذى تجلى في ابنائه الثلاثة : ماريا ماليبران Malibran النجمة التى تركت وراءها شهرة مدوية ، وبولين فياردو Viardot التى تربعت على عرش الغناء فى اوروبا ، ثم ابنه مانويل ، رائد الاوبرا الايطالية فى امريكا ، وهكذا عاش هذا المعلم والفنان سنوات التحول من الغناء الجميل الى الغناء « المعبر » .

●●●

عصر الأوبرا الفخمة :

كان مؤلف الكتاب موفقا فى تقسيمة الكتاب الى بابين رئيسيين ، ربط كلا منهما باسلوب وفكر متميز في الأوبرا ، يكاد يكون نقيض الآخر : عصر الغناء الجميل وعصر الاوبرا الفخمة Grand Opera ، وافرد للأول ثلث صفحات الكتاب، بينما خص الثانى ببقية الصفحات ، مختتما اياه بمعجم مختصر للمصطلحات الاوبرالية الواردة فى الكتاب . والمؤلف موفق في هذا التقسيم لان العصر الثاني قد شهد تطورات كبرى حولت فن الاوبرا من « حفل غنائى يؤدى بالملابس على المسرح » الى « دراما موسيقية » ، ليس المغنى الا واحدا من عناصرها المتعددة ، ياتمر بامر المؤلف الموسيقى (وينوب عنه فى ذلك قائد الاركسترا) ، شأنه شأن سائر العناصر **الموسيقية** (الغنائية والكوالية والاركسترالية) **والدرامية** (الديكور والاضاءة والاخراج الخ). وقد تشعبت اتجاهات هذا التطور وتداخلت فى هذا العصر الثانى تشعبا كان يتطلب من المؤلف عناية خاصة بعرض وتحليل الخلفية التاريخية والاجتماعية والجمالية ، عرضا لا يقل تعمقا عن عرضه لخلفية مغنى الأوبرا فى العصر الأول . غير أنه مما يؤخذ على المؤلف انه لم يعن عناية كافية بتقديم تلك الخلفية التاريخية لكى يعين قارئه علىمتابعةالتطورات الكبيرة التى غيرت فن الاوبرا ، بدءا من اصلاحات جلوك Gluck وموتسارت ، حتى « واقعية » المؤلفين الايطاليين في القرن العشرين (بوتشينى وماسكانى وليونكافالو .. الخ) .

وربما كان عذر المؤلف فى ذلك ان العصر الثانى حافل بالاوبرات الشهيرة الواسعة التداول والتى تعتبر الربوتوار الاساسي لكل دور الاوبرا في انحاء العالم اليوم ، أو ربما غلبه حبه لموضوعه الرئيسى وانبهاره بالمغنين العظماء ، فركز اغلب اهتمامه عليهم (ولعل له بعض العذر لان منهم حقيقة شخصيات باهرة فنيا وانسانيا) ، بينما انحسرت الخلفية التاريخية الى مكانة ثانوية أضعفت بعض الشىء من قيمة الباب الثانى من الكتاب على ما فيه من معلومات غزيرة وشيقة .

فالمؤلف مثلا لم يوضح للقارىء تتابع التطورات التى مر بها فن الاوبرا منذ تحوله على يدى موتسارت الى الموضوعات الانسانية القريبة من الحياة والتى تلمس مشاعر المشاهد ، او كيف حقق موتسارت تطورا ثوريا فى مسار الاوبرا بمزجه البارع بين الشخصيات الهزلية والدراميةفىبناء مسرحى واحد في اوبراته (مستفيدا من تجربة الأوبرا الهزلية) ، بينما ظهر الاركسترا والكورال عنده وعند جلوك ، كقوتين موسيقيتين جديدتين لهما وظيفتهما التعبيرية . وقد كانت هذه الاصلاحات تمهيدا لمرحلة ظهور الاوبرا الفخمة التى تزعمها مايربير Meyerbeer وهي التى تستغل عناصر موسيقية وكوراليه على نطاق واسع (حيث تغنى الاوبرا كلها من البداية للنهاية) وعناصر مسرحية وراقصة (باليه) فخمة ومبهرة ، كما تغني بالموضوعات الغريبة وغير الأوروبية (مثل الافريقية واليهودية لمايربير).وقد كانت الاوبرا الفخمة ذاتها مرحلة ظهرت بعدها الدراما الموسيقية لفاجنر ، كرد فعل وعودة لأهداف الكاميرات واهداف الأوبرا الاولى . من تغليب الصدق الدرامى وتسخير كل العناصر الموسيقية والمسرحية لخدمته ، والقضاء على تفتيت الاوبرا الى عدد من النمر الغنائية والكورالية. وكان اتجاه فاجنر للدراما الموسيقية ومن قبله فيبرومار شنز وكلهم المان بداية ظهور مد جديد يمثل الفكر والنظرة الالمانية فى الاوبرا ، وهي التى يمكن اعتبارها النقيض الكامل للاوبرا الايطالية القديمة ، او حتى الايطالية المعاصرة لها في القرن التاسع عشر بما فى ذلك اوبرات فيردى ، كما ان تلك النظرة الالمانية تمثل اختلافا جماليا كبيرا مع اسلوب مايربير

وغيره من مؤلفي الاوبرات الفخمة التى كانت تقدم فى باريس بنجاح جماهيرى واسع .

ولقد كان هذا التحول الالمانى بفلسفته وجماليات الاوبرا ويفن الغناء الاوبرالى حافزا لظهور طراز جديد من المغنيين والمغنيات الفاجنريين ، ثم جاءت المدرسة الواقعية فى الاوبرا الايطالية (فيريزمو Verismo) في اواخر القرن الماضي وفى مطالع القرن العشرين واستطاعت ان تستعيد اهتمام العالم الموسيقي بالاوبرا الايطالية وخاصة روائعها التي كتبها بوتشينى Puccini ولسكاني وليونكافالو وغيرهم .

من هذا العرض الموجز يتبين ان فن الاوبرا قد دار دورة كاملة ، ثورة اهتمام المغنين علامة والجماهير بهم الى مجالات جديدة وتطلبت منهم كفاءات جديدة ، ولكن الدورة الكاملة لم تحظ من مؤلف الكتاب بشرح تاريخي المخلفية التى تألق فيها عظماء المغنين فى القرن التاسع عشر ، وخاصة اذا قارنا عرضه لتيارات عضو الاوبرا الفخمة بعرضه لعصر الغناء الجميل ، فقد وفي العصر الاول حقه من التحليل وعرض الخلفية التاريخية والاجتماعية له باستفاضة متميزة ، لا تجد لها نظيرا متكافئا فى القسم الثانى . ولعلعذره فى ذلك ان الاسر العظيمة اعظم واكثر بكثير مما كانت فى العصر الاول ، وان التيارات والمذاهب الفنية متعددة ومتداخلة زمنيا بشكل يصعب معه عرضها بتسلسل ودقة في حيز محدود ولذلك لم يكتمل الاطار التاريخي والجمالى للمغنين فى الباب الثاني من الكتاب ، رغم قربهم من عصرنا واداثهم لنفس اوبرات الربرتوار الحية الواسعة التداول اليوم .

وقد ادى هذا العرض المبسط للاطار الاجتماعي والتاريخي لهذا العصر في الكتابة الى حشد الباب الثانى بجمهرة من الشخصيات اللامعة ، لاشك ان المؤلف اجهد نفسه فى سبيل انتخابها،تناولها المؤلف تناولا بيوجرافيا تفصيليا فى بعض الحالات وعاما فى الحالات الاخرى ، ولذلك اتخذ القسم الثانى من الكتاب صورة اقرب الى قاموس او دائرة معارف للمفنين العظماء ، منه الى عرض مكتمل للمفنين العظماء وفنهمالاوبرالى بشتى مذاهبهم وتياراتهم ورغم ذلك فهى دائرة معارف فيها من التشويق والاثارة ما يمتع القارىء وياخذ بيده الى ذلك العالم الباهر ، عالم مغنى الاوبرا ، بصراعاتهم وكفاحهم الفنى وانجازاتهم وامجادهموعلاقاتهم الانسانية وهمومهم ثم مرارة الانحدار وقسوة الابتعاد عن الاضواء . . .

ويستطيع القارىء ان يستشف من ثنايا عرضه لميزات عظماء المغنين اهم المؤشرات الدالة على تطور اساليب فن المغنين العظماء وخاصة فى القرن التاسع عشر ، ظل المفهوم الجديد للدراما كهدف محورى لفن الاوبرا ــ المانيا كان او ايطاليا ــ وماعكسه هذا المفهوم على القيم الغنائية والموسيقية من تطورات هامة سنتاول فيما يلى عرض الكتاب لها بالتحليل وهي : **العلاقة الجديدة بين البراعة الغنائية والقدرة على الاداء المسرحي ، اتساع رقعة مصادر المغنين العظماء** (من خارج ايطاليا ثم من خارج اوروبا)، **تعدد تقسيماتالاصوات الغنائية وتقسيمها داخليا لنوعيات جديدة** تفى بالمتطلبات الفنية الجديدة ، **ظهور طراز من الاصوات الفاجنرية قادر على الاداء الغنائي((الثقيل))والاسلوبالملحمى ،متوسط عمر المغنى والمغنية على المسرح ، المكانة الاجتماعية والثقافية الرفيعة التى تمتع بها مغنو الاوبرا العظام** (نساء ورجالا) ، **قضية الاوبرا واللغة ومشكلة الترجمة فى الاوبرا .**

العلاقة بين الغناء والاداء المسرحي :

من ابرز القيم الجديدة التى فرضتنفسها على مغنى الاوبرا في عصر « الاوبرا الفخمة »

قيمة **التعبير الدرامي** كبعد جديد يضاف الى امكانيات المغنى الاوبرالى ليساند ويكمل براعة الغناءويرتفع بالاوبرا الى المكانةالدرامية الحقيقية التى كان ينشدها لها منشئوها الاوائل . والامثلة على مدى اندماج بعض مشاهير المغنين فىذلك العصر فى ادوارهم،لحد التفانى ، امثلة عديدة لا حصر لها من ابرزها جوديتا باستا Pasta التى بلغ بها الاندماج فى دورها واستحواذه على كل طاقاتها ان اغمى عليها بعد انتهائها من أداء دور « نينا » (لبايزييللو) سنة ١٨٢٤ . ومثال ذلك ايضا ماريا ماليران تلك المغنية التى لمعت في سماء الاوبرا كشهاب ساطع ، ثم ماتت فى ربعان شبابها وهى في الثامنة والعشرين ، وكانت قد ارهقت نفسها بالاستجابة للجمهور الذى طالبها باعادة جزء ختامى كانت تغنيه فى مانشستر (وهى ناقهة من مرض سابق) بعد ان كانت قد بلغت فيها شدة الاعياء فى المرة الاولى ، وكانت تعلم أن اعادته«ستقتلها» كما قالت لقائد الاركسترا عندئذ ، ولكنها نزلت على رغبة جمهورها، ثم مرضت وتوفيت بعد ذلك بأيام قلائل . وهناك امثلة كبرى في الاندماج الكامل فى تجسيد شخصيات الاوبرا، مثال ذلك فلهلمينا شروديرـ دفريان Schroeder-Devrientt التي ادت دور ليونورا في أوبرا « فيديليو » لبتهوفن وهى فى الثامنة عشرة ، وكان اداؤها بالغ العمق الى حد كان له اثره فى تشكيل فكر فاجنر في الاوبرا ، بعد ان سمعها تؤدى هذا الدور ، او المغنية الالمانية هنريبتا سونتاج Sontag وهى صاحبة صوت سوبرانو خفيف مرن (كولوراتورا) ولكنها كانت قادرة على اداء ادوار لها ثقلها الدرامى ، وليست مجرد الاستعراض الغنائي الاكروباتى الذى اصبح البعض يتخيلون ، فى عصرنا ، انه غناء الكولوراتور الحقيقى ، وهى التى ادت دور السوبرانو في العرض الاول لسيمفونية بتهوفن الكورالية التاسعة (على شعر شيللر) وامثلة هذا الطراز الجديد من المغنيات اللاتى يجمعن بين القدرات التمثيلية والغنائيةالفائقة متعددة ولا مجال لحصرها ، وان كانت هناك أسماء احتلت مكانه خاصة فى تاريخ الغناء مثل ايما كالفيه Calvé التى اشتهرت بدور او فيليا وكارمن ـ وماري جاردين التى قامت ببطولة اوبرا « بلياس ومليزاند » لديبوسى وهىمنالمغنيات الاسكتلنديات القلائل اللاتى تركن بصمتهن على الادوار الكبرى فى الاوبرا في مستهل هذا القرن ومعاصرتها الامريكية جيرالدين فارار Farrar ، فقد كانت لدى ثلاثتهن قدرات فذة على بث الحياة فى شخصيات متوسطة القيمة الموسيقية بفضل الاداء البالغ الصدقوالحضور المسرحىالآسر.

وعلى العكس فهناك اسماء بلغت اعلى قمم المجد ولكنها لم تبلغه بفضل الموهبة الدرامية او الحضور المسرحى بل بمجرد البراعة الصوتية . ومن هؤلاء نيللى ميلبا Melba ، والمغنية الاسترالية التى اطلق عليها لقب « البريمادونا المطلقة » Assolute ، وكانت معبودة الجماهير رغم برود ادائها المسرحى ، ومنهم كذلك ، الى حد ما ، اشهر مغنى التينور في اوائل هذا القرن على الاطلاق والمغنى الاسطورة الذى يكاد يصبح اسمه علما علىجمال صوت التينور : انريكو كاروزو، فقد كان بطبيعته الايطالية الجنوبية مازحا يفضل الادوار الخفيفة ذات الطابع الهزلى ، لذلك تفوق كثيرا فى اكسير الحب(دونيزيتى) وما الى ذلك .

الاصوات الفاجنرية : والحديث عن الجمع بين التعبير الدرامى والقدرات الغنائية يقود حتما للحديث عنطراز خاص من مغنى التينور والسوبرانو الذين ظهروا وصقلوا خصيصا لاداء الادوار الفاجنرية الملحمية الكبيرة ، بما تفرضه من قدرات جسمانية وصوتية وموسيقية وروحية اعلى بكثير من كل ماعرفته الاوبرا من قبل . ومن هؤلاء لودفيج شنور Schnorr التينور الالمانى الشاب الذى

تفانى فى خدمة موسيقى فاجنر حتى الموت . ويقال انه قد قتله الاجهاد من التدريبات المتصلة والعروض المتتالية طوال الشهور الثلاثة التى سبقت عرض أوبرا « تريستان وايزولده » للمرة الاولى في ميونيخ عام ١٨٦٥ . وقد مات فى التاسعة والعشرين بعد أن ارسى قواعد غناء التينور « البطولى » الفاجنرى لكل من جاءوا بعده .

ومن المغنيين الفاجنريين المشاهير كذلك ليلى ليمان Lehmann التى أدت أهم الادوار النسائية في أوبرا ثلاثية « خاتم النيلونج » وكيرستين فلاجستاد Flagstad السويدية المعاصرة ، التى تعتبر اعظم مغنيات فاجنر فى عصرنا الحاضر . وقد شاركها هذه المكانة من الرجال لوريتز ملكيور Melchior بفضل القدرات التعبيرية والدرامية العميقة لهما ، فضلا عن القدرات الصوتية الهائلة والقادرة على مواجهة النسيج الاركسترالى الدسم والمتشابك لاوبرات فاجنر ، واسلوب تلحينها « المتصل » ورنين اركسترا فاجنر الضخم الذى بلغت فيه آلات النفخ النحاسية اكبر تكوين عرفه التلحين الاركسترالى للاوبرا .

اتساع مصادر المغنين العظماء :

هناك حقيقة بارزة فى النصف الثانى من الكتاب وهى دولية مشاهير المغنين ، فقد كان الاصل فى المغنين العظماء ان تنجبهم ايطاليا باعتبارها موطن الاوبرا الاول ، وظل الامر كذلك حتى القرن الثامن عشر حين اخرجت اسبانيا والمانيا بعض الاسماء اللامعة . غير أن عصر الاوبرا الفخمة ، بما حققه من ارتفاع ملحوظ فى حرفيات الغناء المسرحى وما حققه فيه فن الاوبرا من ذيوع وشعبية قد فتح آفاقا جديدة امام الاصوات الجميلة من شتى انحاء أوروبا ، فظهرت اسماء لامعة لمغنين عظماء من بلاد اوروبية لم يكن لها قبل ذلك دور في الغناء : منها جينى ليند Lind السويدية ، وهى التى تعرض المؤلف لترجمتها فى الفصل السادس الذى اعطاه عنوانا شيقا) : « البلابل » ثم جاءت بعدها فلاجستاد .

وعندما تقبل الامريكيون فن الاوبرا اخرجت الولايات المتحدة مغنيات شهيرات من أمثال ليلى نورديكا Nordica التى ابدعت فى دور « ايزولده » لفاجنر . كانت تغنى في نفس الوقت أدوار الكولوراتورا الخفيفة مثل مينيون ، ومن أمريكا لمعت كذلك جيرالدين فارار ـ كما تالقت فى العصر الحاضر المغنية الزنجية مارايان آندرسون Anderson نجمة اوبرا المتروبوليتان بنيويورك ـ وحتى بولندا اسهمت بنصيب مرموق بمغنى التينور العظيم جان دى ريزك De Rezke (١٨٥٠ ـ ١٩٢٥) الذى خلف التينور المعروف ماريو في جمعه بين الوسامة وكرم المحتد والسلاسة الهائلة فى الصوت وخاصة النغمات الحادة (وهو مشهور كذلك بأخوية وكلاهما من المغنين الممتازين وهم أول اسرة من المغنين الرجال) . ويعتبره الكثيرون علما على العصر الذهبى للغناء ، باتقانه اداء أدوار البطولة المتنوعة . ومن استراليا جاءت لاوروبا نيللى ميلبا Melba لتحتل عرش الاوبرا لفترة طويلة رغم انها بدات تدرس الغناء فى سن متقدمة عن المعتاد (ستة وعشرين عاما) ولكنها تعلمت على أستاذة قديرة هى ماتيلده ماركيزى ، وكان برنارد شو Shaw معجبا بصوتها « الفضى » والدقة المطلقة فيطبقاته ، كما حضر الحفل الختامى الذى غنت فيه قبل اعتزالها (وانفجرت وسطه باكية ...!)

اما روسيا فقد اخرجت مغنيا من طراز فريد فى نوعه ونادر في صوته وهو مغنى الباص فيودور شاليابين Schaliapin (١٨٧٣ ـ ١٩٣٨) وقد ذكره بليزانتس مع كازان فى الفصل الاخير ، من الكتاب بعنوان « بعض السادة المتفردين » وقد كان صوته من طراز يجمع بين الباريتون والباص فهو

قادر على ان يهدر كالرعد او يغني بعـذوبة ، فنان فريد فى ادائه المسرحى الاخاذ ومتمكـن في التنكر (المكياج) شديد الاهتمام«بالكلمة» والنطق ، وقد سجل لنفسه مجدا تاريخيـا بتجسيده المؤثر للشخصية الرئيسية فىأوبرا « بوريس جودونوف» لمواطنه المؤلف القومى موسورسكى Moussourgsky ، وقد أسمع الاغانى الروسـية لمواطنيه لاوروبا كلها ، عندما كان يؤديها ضمن برامج حفلات الريسيتال ، الى جانب الاغانى الفنيـة (غير المسرحية) اى الليدر ، « لشوبرت وشومان» اما فرنسا فليس لها فى هذا المجال اسهام كبير اللهم الا بمغنى باص شهير اسمه موريل Maurel وهكذا اثبت القرن الماضى خصوبة هائلة وتوسعا كبيرا فى مصـادر الاصـوات الاوبرالية العظيمة .

تعدد نوعيات الاصوات الاوبرالية :

تناولنا فى بدايـة عرضنا للكتـاب انـواع الاصوات الغنائية الثلاثة للنساء والرجال ، ولكننا تعرضنا بعد ذلك لمسـميات جـديدة ظهرت خلال عصر الاوبرا الفخمة للدلالة على فروع اكثر فى أصوات الرجال والنساء على السواء ــ فذكرنا السوبرانو « الـدرامى » وهو طراز من السوبرانو الرخيم المستديـر القادر على معالجة الادوار ذات الطابع الدرامى مثل « عايدة » « وليونورا » في تروفاتورى لفيردى ثم برز نـوع سـوبرانو آخر يعرف بالغنائى (ليريك lyric) ثم الصوت الاخف وهو « الكولوراتورا » . وهكذا تشعب صوت السوبرانو وحده الى ثلاثة نوعيات مختلفـة اخذت تنفصل تدريجيا فى عصرنا الحاضر ، انفصالا كان له أثره السلبى على انتشـار المغنى ونجاحه . وجدير بالذكر ان النوعيـات الثلاثة لصوت السوبرانو تشترك كلها تقريبا في نفس المنطقة الصوتيـة ولكنها تختلف فى الطابع المميز لكل منها . وقد كان المفروض فى المغنية حتى منتصف القرن الماضى ان تكون قادرة على أداء الغناء « الدرامى » والعـذب «ليريك» والخفيف « الكولوراتورا» فى نفس الوقت ، وقد اجتمعت كل هذه التكوينات لشهيرات المغنيات من أمثال باستا وماليبران وجريزى وسـونتاج وليندارغ ، ولذلك كـن يؤدين أوبرات روسينى ودونيزيتى وبللينى وبايربير ، وهى تجمع بين الغناء المنمق الفنى بالحليات الخفيفة والصعبة (كولوراتورا) (المتوارثة عن عصر « الغناء الجميل ») وبين المواقف الدرامية . ومن حسن الحظ أن ظل هـذا النوع مسـتمرا بعد ذلك في أوبـرات « لوتشيا دى لاميرمور » (على قصة والتـر سـكوت) « واكسـير الحب » ــ ثم « دون باسكوالى » « ونورما » « والسائرة فى النوم» La Sonnambula من اوبرات بللينى ودونيزيتى ، غير ان هذا الطراز من الاوبرات التى تتطلب تنوع قدرات المغنية لم يتطور بعد ذلك الجيل ، وبـدأت نوعيـات السـوبرانو تستقل الى حد ما بالادوار الملائمة لكل منها، وان كان يحدث احيانا تغيير فى طبقة الصوت أو تحسن في المناطق المنخفضة فيه او اتجاه عام نحو الطبقات الاخفض فى الصوت مع تقدم السن .

اما أصوات الرجال فقد تعرضت لتطور ملموس وهو تقسيم صوت التينور (أحَدُ أصوات الرجال) لفروع داخلية ، وقد حدث هذا التطور استجابة لمتطلبات جديدة فرضها الاسلوب الرومانسى بصفة عامة ، ربما ارتبط به من كثافـة النسـيج الهارمونى وفخامـة الاركسترا ، مما أسفر عن ظهور نوع مـن أصوات التينور عرفت بالتينور **« الدرامى »** وهو صوت قادر على الغناء لطبقات أعلـى وبرنين أقوى)ولذلك يطلق عليه كذلك الصوت المختلط voix mixte .

ثم توسع فاجنر ، بصفة خاصة ، فىمطالبة مغنـى أوبـراته بكفـاءات صوتية ولغـوية وجسمانية جديدة ، حيث كان على مغنـى شخصيات عالم « الفالهالا » الاسـطورى أن

يؤدوا ادوارهم بأصوات درامية قوية ورنانة وان يغنوا بأسلوب قريب من الالقاء declamation ومن هنا ظهر صوت « التينور البطولى » Heldentenor .

والى جانب هذا النوع ظهر كذلك التينور المسمى lirico spinto وهو صوت عذب (غنائى) درب كذلك على الغناء الدرامى القوى . ويدل عرض الكتاب لهذه التعريفات لانواع الاصوات الغنائية على مدى تطور حرفية وتعليم الغناء ، الى حد اصبح معه متوسط السن المالوفة لظهور المغنين الناشئين على خشبة مسرح الاوبرا : السادسة عشر والسابعة عشرة للرجال والنساء على السواء . ولم تكن هذه البداية المبكرة تضر بالصوت . اما قمة نضوج الصوت فهى بين العشرين والثلاثين وغالبا ما تعتزل المغنيات الغناء قرب الخمسين . اما الرجال فبعد ذلك ، وان كانت هناك حالات شاذة مثل آديلينا باتى التى بدات تغنى في السابعة واستمرت حتى الواحدة والسبعين ! وحالة أخرى فريدة وهى عودة هنرييتا سونتاج للمسرح بعد عشرين عاما من اعتزاله (وقد تركته مرغمة بحكم رسمى بعد زواجها من نبيل (هو الكونت روسى) ، ولما اضطرت للعودة الى الغناء لاسباب مالية غنت اثنتين من الاوبرات فى يوم واحد) .

المكانة الاجتماعية والثقافية للمغنين :

سواء كانت الاوبرات التى تتردد فىعواصم أوروبا وامريكا : ايطالية او المانية او غيرها ، فقد كان العصر الذهبى لمغنى الاوبرا هو عصر الاوبرا الفخمة ، الذى بلغ فيه المغنون العظماء مكانه اجتماعية ليس لها نظير بالنسبة لاى فن من الفنون الاخرى .

فقد كانت مغنيات الاوبرا الشهيرات يتمتعن باقصى مظاهر التكريم والثراء وعبادة الجماهير ، وكن يتحركن في بيئات الكتاب والادباء والمثقفين والنبلاء ، تحيطهم هالة مضيئة من التمجيد والولاء وقد تمكن بليزانتس من رسم صورة حية لمظاهر هذه المكانة الفريدة ، فى مواضع عديدة من كتابة ومما يلفت القارىء ان فرسان الكلمة وادباء القرن الماضى كانوا من أشد المعجبين بالمغنيات فهذا **تورجنيف** الذى ظل على علاقة عاطفية مع بولين فيارد ، وامتدت اربعين عاما (وقد عبر عن طبيعة هذه العلاقة فى كتابه « شهر في الريف » وعندما غادرت هـ . سونتاج لندن سنة ١٨٢٨ قدم لها سير والتر سكوت Scott هدية عبارة عن البوم جمع لها فيه توقيعات المعجبين بفنها (من اثنين من الدوقات وسبعة وعشرين لوردا ، وثمانية وسبعين ايرل ، ومائة وستين من الحاصلين على لقب « سير » « وأربعة وثلاثين موسيقيا وتسعة وخمسين كاتبا ... الخ) ـ

وقد وصل الامر بعشاق فنها ان سافروا خصيصا الى ليبزيج ليصادروا ويحرقوا كتيبا يقال ان الناقد رلستاب قد هاجم فيه فنها بل ومنهم من دعاه للمبارزة !!

ويبدو ان الشعراء والكتاب كانوا اكثر انجذابا لمغنيات الاوبرا من غيرهم من الفنانين فقد كان هانس كريستيان اندرسون منعشاق « البلبل » السويدية جينى ليند .

ولعل كل هذا المجد الذى كان يتمتع به مغنو الاوبرا فى القرن الماضى ـ بالاضافة الى سحر المسرح ذاته ـ هو الذى جعل من اللحظة الاليمة ، لحظة الاعتزال ، ماساة انسانية للمغنى يشق على نفسه تقبلها ، وكثيرا ما تردد المغنون فى الاعتزال أو عاودوا الكرة عدة مرات .

قضية اللغة في الاوبرا :

اللغة الايطالية بطبيعتها من اكثر اللغات ملاءمة للغناء الاوبرالى ، لان حروف المد فيها لها من الاستدارة ما يتفق مع مقاييس الغناء

الجيد ، ولكن الغناء باللغة الالمانية قد شكل امام مؤلفى الاوبرا الالمانية فى القرن التاسع عشر (مثل فيبر ومارشنر وفاجنر ورتشارد شتراوس) عقبة كبيرة وهى عقبة لم تنجح الاجيال السابقةمن المؤلفين الالمان فىمواجهتها، لذلك لحن جلوك اوبراته بالايطالية (أورفيو)، كما لحن موتسارت بعض اوبراته (مثل زواج فيجارو ودون جوفانى) بالايطالية . كما كانت الاوبرات الايطالية تترجم للغة الالمانية لتؤدى على مسارح الاوبرا الالمانية ، ولكن هذا الحل لم يكن موفقا لها بالنسبة للجمهور ولا للمغنين ، ولذلك عنى شيخ الرومانسيين الالمان ، رتشارد فاجنر ، بكتابة اوبراته (وهو الذى كان يكتب بنفسه نصها الشعرى) بلغة المانية شاعرية قديمة . وكان تلحينه الموسيقى للنص شديد الارتباط باللغة ذاتها ،وبمقاطعها وموسيقاها الخاصة .

ومن هنا كان فاجنر يبذل جهدا مضاعفا في التدريبات السابقة لتقديم اوبراته ، لكى يضمن لها أقصى الدقة فى النطق ، والاداء شبه الالقائى ، الذى يشكل عنصرا هاما فى أسلوبه الغنائى المتميز ، والذى اصبح فرعا قائما بذاته تقريبا من فنون الغناء الاوبرالى . ومثل هذه المشكلة واجهتالمؤلفين الفرنسيين كذلك، وقد حقق جورج بيزيه فيها تقدما كبيرا في تلحين اوبرا « كارمن » بالفرنسية ثم جاء بعده ديبوسى .

كادنزا ختامية :

تعود الفكرة المسيطرة على كتابات بليزانتس للظهور فى الفصل الختامى لكتابه (كما برزت فى المقدمة) وهو الفصل الذى أسماه : « **كادنزا** » ، حيث يقدم للقارىء في هذه الصفحات خلاصة مركزة للمشاكل التى تحف بالمغنين فى عصرنا الحاضر وكنا قد أشرنا فى مستهل هذا العرض لبعض هذه المشاكل ، وخاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين المؤلف الموسيقى والمغنى ، كواحد من فنانى الاداء الذين يتولون الوساطة بينه وبين جمهوره ، وأشرنا الى انعكاس هذا على نجاح الاثنين وفاعليتهما على السواء : المؤلف والمؤدى . ويرى الكاتب ان عليهما ان يستنبطا صيغة جديدة للتعاون الفعال .

ومن أهم النقاط التى أثارها الكتاب هنا طبيعة « الربرتورا » السائد الان فهو محدود بأوبرات فيردىوبوتشينى وموتسارت وفاجنر وشتراوس وغيرها من الاوبرات الواسعة الانتشار .

وهكذا يجد المغنى نفسه مضطرا لتكرار أدواره من مسرح لاخر ومن مدينة لاخرى وعندما يصل الى أفضل اداء وتعبير فيها ، يجد نفسه محدود التصرف تماما بل ومهددا بالجمود ، رغم ارتفاع المستوى الغنائى فى عصرنا كثيرا عن ذى قبل — ولكن تأثير هذا الارتفاع اصبح محدودا بحكم الالتزامبأسلوب شبه موحد ومعترف به فى الاداء .

كما ان الارتفاع الهائل فى أيامنا هذه في مستوى التسجيلات الصوتية،قد وضع المغنى فى منافسة خطيرة مع ذاته !! فالجمهور يعرفه ويقدره من خلال الاسطوانات والتسجيلات التى يشذ بها مهندسو الصوت بعناية فائقة من كل الشوائب او الهنات ، فتخرج للمستمع فى أفضل صورة ... وعلى المغنى المسكين الذى يقفز من طائرة لاخرى ويعبر القارات معرضا صوته لاجواء شديدة التباين ، تنفيذا لتعاقداته على مسارحها — عليه ان يرقى دائما الى المستوى الذى عرفه به جمهوره من خلال الاسطوانات .. كما يشير كذلك الى الارهاق العصبى والنفسى ، والذى يتكبده المغنون في جلسات التسجيل الصوتية المرهقة ورغم امكانات المسرح والراديو والتلفزيون وحفلات الريسيتال ، فلا شك ان مجال مغنى الاوبرا ليس من الاتساع والغنى بمثل مجال العازف .

ثم يمضى المؤلف من هذا الى الازمة الكبرى التى تشغله دائما الا وهى : **الصراع بين الموسيقى الجادة** (وفن الغناء الاوبرالى من اشدها جدية تبعا لهذا المفهوم) **وبين الموسيقى الدارجة الخفيفة** popular music بكل نوعياتها ، فهو يؤكد ان مغنى الاوبرا يعيشون اليوم منعزلين عن تيارات الموسيقى الدارجة ، بينما كانت اوبرات روسينى ودونيزيتى وبللينى الخ فيما مضى تعد هى نفسها الموسيقى الدارجة لذلك العصر ، وكان المغنى يستطيع ان يقدمها دون وجل ، وهو مطمئن لتفاعله مع الجماهير العريضة من خلال الفن الذى يقدمه لها .

اما الان فان الموقف قد تغير ، لان جماهير القرن العشرين تجد غذائها الموسيقى اليومى وفنونها الدارجة المحبوبة عند مغنين من طراز مختلف تماما ومن خلال فنون موسيقية تمت بصلة للموسيقى الجادة او الرفيعة كما تسمى احيانا ، فالجماهير فى عصرنا تلتف حول أبطال غناء البوب والجاز والروك ــ مثل فرانك سيناترا والبيتلز والفيس بريسلى ــ اما الاوبرا ونجومها فهم ينتمون الى عالم آخر هو العالم الخاص لعشاق الموسيقى .

ويزيد الامر تعقيدا ان عشاق الموسيقى في هذا العصر قد وقعوا هم انفسهم تحت تأثير النظرة الالمانية التى تعتبر الموسيقى السيمفونية اكثر احتراما واهمية من الاوبرا ــ وهكذا يضيق مجال مغنى الاوبرا وتنكمش دائرة انتشارهم فى هذا العصر ، رغم انه قد شهد اوسع وسائل الاعلام انتشارا وافعلها فى التأثير الجماهيرى .

ويرى بليزانتس ان ماريا كالاس وجون سوزرلاند ، ومن اهتموا باحياء اوبرات قديمة من أوبرات « البل كانتو » ، قد وجدن الحل الصحيح لاثارة حماس الجماهير المعاصرة واجتذابها نحو فن مغنى الاوبرا . وقد أثمر هذا الاتجاه فى نشر التذوق الجديد « للغناء الجميل » فى ربع القرن الماضى ، وهو كسب يجب على مغنى الاوبرا ان يحرصوا عليه وينموه ، فهو يسمح بتنويع الربرتوار ، ويخرج بهم من الدائرة المغلقة التى يدورون فيها بالاوبرات المحبوبة من أعمال فيردى وبوتشينى وموتسارت وفاجنر وشتراوس وبيزيه وماسكانى وتشيليا Cilea الخ .

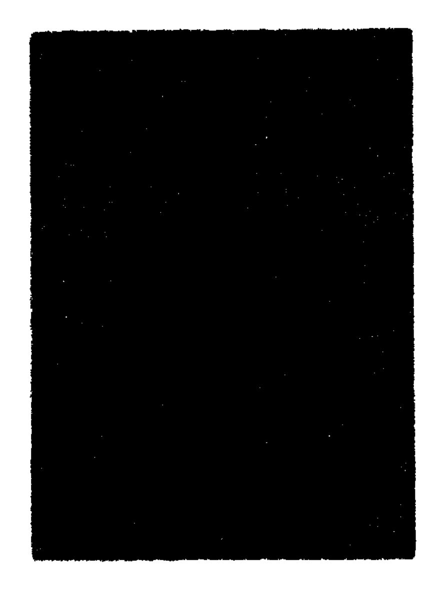
والمقارنة بين العازف الموسيقى والمغنى فى مجال الموسيقى الجادة تدل على ان اتساع الربرتوار وتنوع المذاهب التى يقدمها العازفون في حفلات الريسيتال تفتح لهم مجالات جديدة حتى لا يقعوا فريسة تكرار الاعمال المعروفة وحدها ، ولذلك فان انجح العازفين هم الذين يقدمون اعمالا قديمة وينشرونها فى حفلاتهم فيكسبون بذلك لفنهم وجمهورهم والموسيقى رقعة اوسع وانتشارا أكبر .

ولكى تتم عملية احياء الاعمال الغنائية القديمة على نطاق علمى سليم فان هذا يتطلب خبرات علمية وتاريخية « موزيكولوجية » واسعة ، حتى يقوم هذا الاحياء للاوبرات القديمة المندثرة ، على أساس دقيق وسليم ، بحيث يخدم الهدف الحقيقى ، هدف استعادة مكان المغنين العظماء فى قلوب الجماهير العريضة .

★ ★ ★

الموسيقى
بين علم النفس وعلم اللغة





آمال مختار

تتناول الدراسة الحالية بالمناقشة والتحليل كتابين حديثى الظهور * فى ميدان البحث العلمى للموسيقى من منظورين مختلفين احدهما **المنظور السيكولوجى** وثانيهما **المنظور اللغوى** ، وهما بهذا ينتميان الى تراث عظيم له رواده ومؤصلوه الذين سعوا الى تناول الموسيقى تناولا علميا مستفيدين فى جميع الاحوال بالتقدم الهائل الذى تحرزه العلوم الانسانية والاجتماعية .

وهذا اللون من البحوث العلمية الموسيقية يحتاج الى نمط جديد من «تقسيم العمل العلمى» فلا يكفى فيه أن يكون الباحث مبرزا فى مجال احد هذه العلوم الانسانية ـ كعلم النفس أو علم اللغة موضوع دراستنا الراهنة ـ بينما تحتل الموسيقى جزءا هامشيا من حياته ، أو تكون من نوع « نشاط وقت الفراغ » عنده ، كما لا يكفى فيه أيضا ان يكون هذا الباحث موهوبا فى ميدان الموسيقى بينما تعد الاهتمامات العلمية الاجتماعية عنده من نوع « القراءات الخارجية » ، ان الباحث فى هذا المجال لابد أن يكون على قدر عال من المهارة والمرانة والتدريب فى الميدانين معا .

— Davies, B. J., The Psychology of Music, London : Hutchinson, 1978.

— Bernstein, L., The Unanswered Question. Cambridge : Harvard University Press, 1976.

وهذا ما نلاحظه بادىء ذى بدء من الكتابين موضوع هذه الدراسة ، فمؤلف كتاب سيكولوجية الموسيقى The Psychology of Music هو **الدكتور جون بوث ديفز** John Booth Davies احد المتخصصين فى علم النفس كما انه احد الموهوبين فى موسيقى الجاز ، حصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة درام ببريطانيا عام ١٩٦٩ فى موضوع القدرة الموسيقية، وفى نفس الوقت استمر فى ممارسة نشاطه الموسيقى فى عزف البيانو والترومبيت فى أندية موسيقى الجاز فى شمال شرق بريطانيا وعلى الرغم من انه بعد ان اصبح استاذا جامعيا متفرغا ازداد اهتمامه بعلم النفس الاجتماعى ، الا ان اهتمامه بالموسيقى ظل مستمرا فهو عضو فى كثير من فرق الجاز الناجحة التى ظهرت فى التلفزيون الاسكتلندى وعزفت للاذاعة البريطانية وفى كثير من الاندية المختلفة فى جميع انحاء بريطانيا .

اما مؤلف الكتاب الثانى الذى يدور حول التحليل اللغوى للموسيقى وعنوانه The Unanswered Question. فهو غنى عن التعريف ، انه **ليونارد برنشتين** Leonard Bernstein واحد من اعظم موسيقيى العصر الذى نعيش فيه ، وابتكاراته الموسيقية موضع تقدير الملايين وخاصة فى الولايات المتحدة الامريكية ـ الى جوانب ابتكاراته الادبية التى جعلته يشغل كرسى استاذية الشعر بجامعة هارفارد ـ الذى يشبهه بالعرش فقد احتلته قائمة طويلة من العباقرة ـ وفى جميع الاحوال ظل برنشتين متميزا كقائد اوركسترا وعازف بيانو ومؤلف موسيقى ومقدم ناجح للبرامج التليفزيونية فى الولايات المتحدة وله كتب رائعة أخرى حصل احدها على جائزة كريستوفر Christopher وعنوانه : The Joy of Music بالاضافة الى كتابه الهام The Infinite Varity of Music

والى هذا الحد ينتهى التشابه بين المؤلفين وتبدأ اوجه الخلاف فى تناول الموضوع نتيجة لاختلاف جوانب الاهتمام عند كل منهما ، وسوف نركز فى هذه الدراسة على هذه الجوانب مع الاشارة ـ اذا تطلب الامر ـ الى ما يمكن ان نلاحظه من جوانب اتفاق .

لماذا التحليل العلمى للموسيقى ؟

الدراسة السيكولوجية للموسيقى ليست جديدة على الميدان ، فهى تعود باصولها الى الاهتمامات المبكرة للعالم الامريكى **كارل سيشور** C. Seashore منذ بداية القرن الحالي ، ويعد كتاب ديفيز حلقة فى سلسلة متصلة من المؤلفات والبحوث لقائمة كبيرة من المؤلفين والباحثين تشمل الى جانب سيشور **كوالواسر موريسل ، شوين ، هفنر ، فالنتاين ريفيز ، ونج ، لندين ، تبلوف ، ينتلى جوردون شوتر ، وكاتبة هذه الدراسة .**

ويصدر التحليل السيكولوجى للموسيقى فى صميمه من نظرة المتخصص فى علم النفس الى الموسيقى (مع مراعاة قاعدة تقسيم العمل التى اشرنا اليها) وليس العكس ، أى انه ليس هو نظرة المتخصص فى الموسيقى الى علم النفس ولهذا فهو اكثر علمية من اتجاه « النقد الفنى » او « فلسفة الجماليات » .

---

(١) حصلة المؤلفة على دكتوراه الفلسفة Ph. D من جامعة لندن عام ١٩٦٨ فى موضوع القدرة الموسيقية قبل ديفيز مؤلف الكتاب الحالي الذى حصل على درجته من جامعة درام البريطانية ايضا عام ١٩٦٩ . وموضوع دكتوراه المؤلفة هو:

— Sadek, A. A. M., Factor-Analytic Study of Musical Abilities. Ph.D Thesis, University of London 1968.

الا ان هذه النظرة العلمية للموسيقى لم تحظ بقبول عام لدى الموسيقيين ، واذا كانت هذه هي احدى المشكلات التى اشار اليها ديفيز (ص ١٥) والتى لا زالت لها آثار فى الغرب ، فهى اكثر وضوحا فى كلياتنا ومعاهدنا الموسيقية حيث الاهتمام بالتناول العلمى للموسيقى ، ومنه التناول السيكولوجى ، لا زال مجهولا او مستبعدا أو مرفوضا أو موضعا للهجوم والتجريح .

والسبب الجوهرى فى هذا ما اكتسبته الموسيقى ــ كغيرها من الفنون ــ من خصائص صوفية او متيافيزيقية ، ونتيجة لهذا ساد الاتجاه الرافض لاى تحليل للنشاط الموسيقى وخاصة اذا كان هذا التحليل يؤدى الى « تدنيس المقدسات » عن طريق استخدام نفس الطريقة التى تستخدم فى تحليل الانشطة الانسانية الاخرى من المستوى الادنى » وهذه الصفة الصوفية او الميتافيزيقية تعد امتدادا لما يسمى « الهوة الثقافية » والتى تمتد بجذورها الى الرباط التاريخى بين الموسيقى والدين منذ أقدم العصور .

واكثر طرق التحليل استخداما هى تلك التى تعتمد على المنهج التجربى أو الامبريقى وادقها المنهج التجريبى . وبالطبع لهذا المنهج مشكلاته ، قد يكون اهمها التكلف وضيق نطاق النتائج ويضرب ديفيز مثلا على ذلك بالتجارب التى اجريت على التوافق والتنافر والتى استخدمت تآلفات Chords منفصلة مستقلة عن السياق الموسيقى ، والتجارب التى تحاول تطبيق نظرية المعلومات فى ميدان الموسيقى والتى يتم فيها اختيار متتالية Sequence من النغمات عشوائيا من سلم كبير معين ويفترض فيها انها متتالية موسيقية عشوائية . الا ان هذا لا يقلل من شأن المنهج التجريبى ، لان نتائج هذه البحوث قد تكون لها قيمتها فى ذاتها ، فهى تثبت « ما ليس بالموسيقى » فهارمونية التآلف المتوافق وما يحدثه التنافر من الم ليست علاقات ثابتة وانما هى متغيرة تبعا للسياق الموسيقى والثقافة الموسيقية وتأكد هذا خاصة فى الدراسات المتحررة من السياق Context free

الا أن من النتائج الهامة للدراسة العلمية للموسيقى ــ فى الغرب خاصة ضعف الاعتقاد الذى ظل سائدا حول اسس نظرية الموسيقى الغربية ، وزيادة الاعتراف من ان الصور الموسيقية الاخرى التى لا تلتزم بهذه الاسس ليست بالضرورة أقل شأنا . ولعلنا نذكر هذا التمييز الشهير فى مؤلفات تاريخ الموسيقى بين الموسيقى الغربية والموسيقى « البدائية » الذى وصفت به كل أنواع الموسيقى التى تخرج على قواعد الموسيقى الغربية . وهو تمييز يتضمن حكما تفضيليا لأنواع الموسيقى خلاصته ان الموسيقى الغربية « هى وجهة التطور » ، وهو حكم يكاد يكون متضمنا فى جميع انواع المعارف التى يصدرها الغرب الحديث » .

وقد نشأ هذا الاعتقاد فى الماضى على اساس افتراض ان النظرية الموسيقية كما يعرفها الغربيون ــ لها اساس فيزيائى ثابت ، وبالتالى فان قوانين الهارموني والكونتربوينت والفوج وغيرها هى قوانين حقيقية تعتمد على القوانين الفيزيائية فى جوهرها . ولو كان هذا صحيحا فانه يدعم النظرية الموسيقية ، وبالتالي يصبح اى نموذج للهارمونى السىء او الكونتربوينت غير الصحيح ليس مجرد خروج على قاعدة اعتباطية وانما خرق لقوانين « الطبيعة » الا ان هذا القول ليس صحيحا بل ليس هناك ما يبرره ، فمن الطريف أن قصة تطور ونمو الموسيقى هى بايجاز خروج مستمر ومنتظم على القواعد اكثر منها التزام بها .
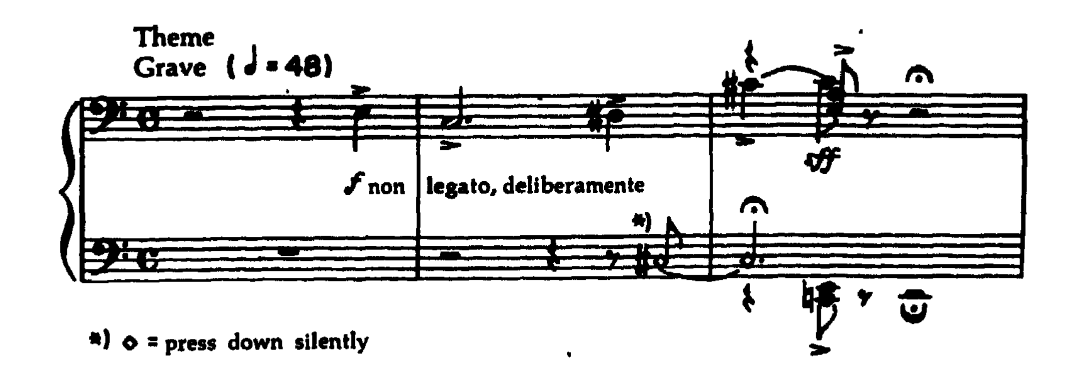
ويقودنا هذا الى القول بأن ما يسمى القوانين الموسيقية « ليست قوانين بالمعنى الفيزيائى (كقانون الجاذبية) وانما هى من نوع التقاليد» التى اتفق عليها الموسيقيون (ومنها قوانين

الهارمونى) أو هى من نوع «القواعد» المبتكرة وهذا الوصف لا يقلل من شأنها او قيمتها لانها تحدد النطاق الذى يتم فيه العمل الفنى وتيسر حدوث ظواهر معنية مثل الانحراف الجمالى واثبات او دحض توقع معين ، والخروج المقصود على القواعد الاحداث اثر جمالى ، وهذه جميعا ـ وغيرها ـ مسائل لها اهمية من وجهة نظر المعرفة الموسيقية . انها ـ باختصار ـ قواعد اللعبة ، بدونها تنشأ حالة من الفوضى تتحكم فيها المصادفة وحدها ، وبايجاز اكثر نقول ، انه اذا فقدت اللعبة قواعدها تفقد معناها بل لا تكون . والفن كذلك ـ بدون قواعده و « تقاليده » يتلاشى، فلا فن بدون قدر من الضبط او التحكم .

والاهتمام الاعظم لسيكولوجية الموسيقى هو دراسة العلاقة بين قواعد الموسيقى التى اشرنا اليها وقوانين السلوك . وبهذا يصبح مجال البحث واسع النطاق ممتد الآفاق . وله تضميناته النظرية الاكاديمية والعملية التطبيقية ، سواء فى المجالات التقليدية للبحث فى هذا الميدان مثل ادراك النغمات وطبيعة القدرة الموسيقية وقياسها ، والجوانب الانفعالية والوجدانية للموسيقى ، او فى الاهتمامات الجديدةالمتزايدة حولاستخدامات الموسيقى فى الصناعة الحديثة ، وتطبيقات سيكولوجية الموسيقى فى العلاج وظهور ما يسمى العلاج الموسيقى Music Therapy وفى التربية وظهور ما يمكن ان يسمى علم النفس التربوى الموسيقى Musical Educational Psychology

هذا عن التحليل السيكولوجى للموسيقى، فماذا **عن التحليل اللغوى لها ؟** التحليلاللغوى للموسيقى هو الصيحة الاكثر حداثة وعصرية ويكاد يكون برنشتين فى كتابه موضع اهتمامنا الحالى هو الأوحد فى هذا الميدان . ويذكر الرجل (ص ٥) ان بداية اهتمامه بهذا الميدان ترجع الى عام ١٩٣٧ حين طلب منه استاذه **ديفيد برال** D. Prall استاذ فلسفة الجماليات بجامعة هارفارد ـ حينئذ ـ ان يحلل مقطوعة موسيقية لآرون كوبلاند Aaron Cop land عنوانها تنويعات علىالبيانو (شكل) رقم (١) وسرعان ما اكتشف برنشتين ان النغمات الاربع التى تكون اصل المؤلف كله يمكن ان تكون على نحو آخر حين تزيح النغمة الرابعة أو كتافا الى اعلى .

نموذج موسيقى (١)



ومع بعض الجهد اكتشف الرجل ما يأتى:

(١) ان هذه النغمات الاربع اذا رتبت ترتيبا آخر تؤلف موضوع الفوج من مقام دوديز الصغير لباخ فى عمله الشهير الكتاب الأول Well-Tempered Clavichord

(٢) ان هذه النغمات الاربع اذا طرأ عليه تغير فى المقام Transposition مع تكرار النغمة الاولى فانها تحدث التنويعات Variations التى نجدها فى مقطوعة Octet لسترافنسكى

(٣) اذا رتبت هذه النغمات ترتيبا آخر بمقام آخر على انها الشعار المبدئى فى الملحمة الاسبانية Spanish Rhapsody لرافيل .

(٤) توجد نفس النغمات الاربع فى بعض الموسيقى الهندية التى درسها برنشتين . هذه الاكتشافات المبكرة قادت المؤلف العظيم الى البحث عن السبب العميق ، والأولى لأن تكون هذه الأبنية المستقلة التى تتالف من نفس النغمات الاربع هى جوهر الاعمال الموسيقية المختلفة لهؤلاء المؤلفين الموسيقيين المختلفين .

يقول **برنشتين** « من ذلك الحين سيطرت على فكرة وجود اجرومية موسيقية فطرية عالمية » (ص ٧) الا ان هذا المفهوم ظل هلامى التحديد الا من الكليشيه الشائع : الموسيقى هى اللغة العالمية للانسان .

ثم اتيح للمؤلف ان يقرأ باستيعاب وعمق شديدين ما كتب فى ميدان اللغويات الجديدة التى ظهرت فى السنوات الاخيرة ، فوجد فيها افكارا مشابهة لافكاره المبكرة عن وجود قواعد عالمية للنحو والصرف تحدد كلام الانسان .

وقاده هذا الى أن يتابع من جديد افكاره الحدسية السابقة . واصبح السؤال الهام الذى يسعى للاجابة عليه هو : هل يمكن من خلال ايجاد المشابهات بين الموسيقى واللغة أن تتأكد من صحة أو زيف الشعار القديم «الموسيقى لغة» ؟ واكثر هذه المشابهات أهمية البحث فى الموسيقى عن نظير لما يسميه تشومسكى « التمكن النحوى الفطرى » . Innate grammatical competence بحيث يمكن ان يظهر ما يسمى علم لغويات الموسيقى Musico-Linguistics على نمط علم اللغويات النفسى (سيكولوجية اللغة) Psycho-Linguestics أو علم اللغويات الاجتماعى Socio-Linguestics وفى هذا لابد من دراسة الموسيقى (كاللغة) من الوجهة الفونولوجية (الصوتية) Phonology ومن الوجهة الاعرابية (البنيوية) Syntax ومن الوجهة السيمانتية (الدلالة أو المعنى) Semantics وفى هذه النواحى الثلاث بذل برنشتين جهدا عظيما غير مسبوق يجعله بحق رائد مجال التحليل اللغوى للموسيقى أو علم اللغويات الموسيقى . ويبدو لنا انه مع نمو هذا العلم الجديد وتقدمه يمكن ان تنشأ رابطة بين المجالات الثلاثة موضوع دراستنا الحالية وهى : الموسيقى واللغة وعلم النفس فيظهر ما يمكن ان نسميه علم النفس اللغوى الموسيقى Musical Psycholinguestics

المادة الموسيقية الخام :

يتفق كل من علم النفس الموسيقى — كما يعرضه ديفيز على صورة حديثة — وعلم اللغويات الموسيقى — كما يقترحه برنشتين ، فى ان دراسة الصوت هى نقطة البداية فى كل منهما بدرجات من التشابه والاختلاف فى النتائج التى يتوصلان اليها .

---

(٢) يقصد تشومسكي بذلك وجود « ملكة » لغوية موهوبة فطريا للانسان ولها صفة العمومية .

ففى علم النفس الموسيقى تكـون البداية محاولة التمييز بين الاصـوات الموسـيقية والاصوات « غير الموسيقية » التى توصف فى علم النفس التجريبى بأنها من نوع «الضوضاء» أو « الضجيج » أو « التشويش » Noise الا ان هذا التمييز يكاد يكون نسبيا ويعتمـد فى ذلك على استجابات المستمع وقصد المؤلف ويتضح هذا من ابسط وافضـل تعـريف للضوضاء قدمه رودا فى كتـابه الطـريف « الضوضاء » والمجتمع (٣) بانها صوت مزعج وغير مرغوب فيه «وهو تعريف يتضمن التفسير الفردى حين يصف البعض موسيقى البـوب بانها ضوضاء ، أو يطلق البعض الآخر نفس الوصف على الموسيقى الكلاسيكية . الا ان ما يسمى موسيقى او ضوضاء هو فى جـوهره انماط من الصوت .

والصوت لا يوجد فى عالم الواقع وانماالذى يوجد هو الاهتزاز Vibration والصوت هو النتاج النهائى الذاتى للاهتزاز حـين يرتطم بميكانيزم الأذن . ومعنى ذلك ان الصـوت لا يوجد الا اذا سمعناه . والموسيقى ـ كنمط للصوت ـ لا توجد الا فى اذن المستمع .

ولا يتسـع المقـام لتفصيـل الخصائص الفيزيائية للصوت الموسيقى ، ويمكن للقارىء العربى المهتم الرجوع الى مصدر آخر (٤) . وحسبنا ان نشير بايجاز الى ما يأتى :

(١) انتقال الاهتزازات خلال الهواء يسمى احيانا الموجات الصوتية Waves الا انه ليس ادق التعبيرات عن طبيعة الصوت ، ولا ينطبق الا على ما يسمى النغمة النقية Pure tone (او الموجة الجيبية Sine Wave فى الفيـزياء الرياضية) وهى النغمة التى تؤدى فيها الطاقة الى انتاج تردد فردى (٥) Single Freguency

(٢) النغمات ليست على هذا النقاء او تلك البساطة ففيها تتوزع الطاقة على عدد من المكونات المختلفة تسمى عادة التوافقيـات (الهارمونيات) Harmonics او الجزيئيـات Partials وهى بهذا تكون مركبة وتتـالف من عدد من النغمات البسيطة تسمى فيزيائيا الطور Phase والذى تؤدى مـن الوجهـة النفسية الى الاحســاس بطابع الصـوت أو نوعياته Tone quality أو Timbre

(٣) تدلنا الخبرة الذاتية على أن هـذه النغمات المركبة قد تكون من درجات أو طبقات صوتية Pitch مختلفة حيث تسـمع بعض النغمات أحد أو أغلظ من الاخرى مما يؤدى الى التمييز بينهما وهذا الاحساس بالدرجة هو دالة لتردد الصوت الذى نسمعه . كمـا يوجد بعد آخر هو سعة الصوت amplitude والذى تؤدى الفروق فيه الى فروق فى الشدة intensity ثم الاحساس بفروق فى العلو Loudness

(٤) معظم الاصوات التى نسمعها فى حياتنا اليومية ـ ومنها اصوات الموسيقى ليست من هذا النوع البسيط فهى أصوات مركبة مـن عدد من الاصوات البسيطة تصـدر متآنية فالالات الموسيقية مثلا تنتج اصواتا متميـزة لأنها تنتج نغمات مركبة لها بنية فريدة مميزة .

---

(٣) Rodda, M. Noise and Society. Edinburgh : Oliver & Boyd. 1967.

(٤) آمال احمد صادق : الاسس النفسية للموسيقى ـ مكتبة الأنجلو المصرية (تحت الطبع)

(٥) التردد Frequency هو سرعة الاهتزاز ويعبر عنه عادة بعدد الدورات فى الثانية CPS او الهرتز Hentz او وحدة الذبذبة فى الثانية وتختصر هكذا HZ .

(٥) الاحساس بالدرجة الصوتية الحقيقية Pitch (الذى هو فى جوهره احساس ذاتى بالتردد) التى تنتجها هذه الآلات يتم ادراكه عادة على انه دالة « للنغمة الاصلية Fundametnal . وهذه النغمة الاصلية هى عادة احد مكونات النغمة المركبة والذى توجه اليه معظم الطاقة ، وعادة ما يكون اكثر النغمات المنتجة انخفاضا .

(٦) النغمات الأخرى التى توجد بالاضافة الى النغمة الأصلية هى التى تسمى التوافقيات (الهارمونيات) والجزيئيات ، كما اشرنا والمفهومان غير مترادفين رغم شيوع استعمالهما على هذا النحو . فأى مكون من مكونات الصوت — ومنها النغمة الاصلية — يعد جزيئيا . فأما الهارمونى (او التوافق) فهو نوع من الجزيئيات يحدث عند أى تردد ويعد مضاعفا كاملا للنغمة الاصلية ولكنه لا يشملها .

(٧) وهكذا يمكن ان توصف النغمة المركبة بأنها عدد من الجزيئيات ، أو بأنها نغمة أصلية وعدد من الهارمونيات وفى الحالة الأخيرة يصبح الهارمونى الأول هو على وجه الدقة الجزيىء الثانى .

وفى ضوء هذه الخصائص الفيزيائية للصوت يلخص ديفيز (ص ٣٤) الفروق الجوهرية بين الموسيقى والضوضاء فى ضوء نتائج علم النفس التجريبى الحديث كما يلى :

(١) اذا كان الحد الاقصى لادراك الصوت يمتد بالنسبة لمعظم الافراد بين ١٦٠٠٠ ، ٢٠٠٠٠ هرتز فان الصوت الموسيقى لا يصل الى هذا الحد . فتردد النغمة العليا فى البيانو مثلا (٤ اوكتافات اعلى من دو الوسطى) يصل الى ٤١٨٦ هرتز بل أن احكام الافراد من الموسيقيين وغيرهم تصبح غير ثابتة عندما يصل تردد الصوت الى ٥٠٠٠ هرتز (٦) .

(٢) بالنسبة للنغمات الدنيا فى البيانو فانها تكون فى المنطقة التى يصعب فيها ادراك الدرجات الصوتية أو تمييز الاصوات Pitch discrimination وتوجد بعض الصعوبات المنهجية فى تحديد التردد الذى يتوقف عنده المثير الدورى عن ان تكون له درجة صوتية ويصبح سلسلة من المثيرات المنفصلة . وقد حدد جتمان Gutiman وزملاؤه الحد الادنى لادراك الدرجة الصوتية بـ ١٩ هرتز ، بينما يكون هذا الحد فى الموسيقى (النغمة الدنيا فى البيانو) بـ ٢٧ ١/٢ هرتز . وهكذا تختلف الموسيقى عن الضوضاء فى مدى الترددات سواء بالنسبة للحد الاقصى أو الحد الادنى .

(٣) تختلف الموسيقى عن الضوضاء فى أن الترددات فى الاصوات الموسيقية هى من الوجهة النظرية منفصلة ولها مواضع محددة بمعنى انها تشمل فقط نغمات السلم الموسيقى (٧) . اما الضوضاء فتشمل اى ترددات فى اى نقطة من مقياس متصل .

(٤) تختار الترددات فى الأصوات الموسيقية على نحو يسمح باحداث آثار معينة مثل التوافق Consonance والتنافر dissonance اما فى حالة الضوضاء فلا توجد قيود جمالية من اى نوع ، فهى عشوائية اتفاقية بحتة .

---

(٦) راجع فى هذا نتائج :

Attencave, F. and Olson, R. K. Pitch as a medium :; A new approach to Psychological scaling Am. J. Psychol. 1, 1971, 84, 147-165.

(٧) بالطبع قد تنحرف النغمات الموسيقية عن نغمات السلم لاسباب جمالية او بمحض المصادفة الا انه فى جميع الاحوال تكون لنغمات السلم مواضع دقيقة محددة .

(٥) تتمايز الموسيقى والضوضاء عند الحد الاعلى من سعة الموجة الصوتية (او العلو والشدة الذاتيتين) والذى يسمى العتبة القصوى لشدة الصوت أو عتبة الألم (وهو ما يزيد على ١٣٠ ديسبل) (٨) فالمفترض عادة ان سعة الصوت الموسيقى لا تقترب من عتبة الألم هذه بينما تصل اليها الضوضاء ، بل قد تتعداها .

والسؤال الهام الذى يطرحه ديفيز بعد ذلك هو أنه اذا كانت الخصائص الفيزيائية للصوت والتى تشمل التردد والسعة (الحدة) والتعقد (الطور) ـ وهى جميعا ابعاد فيزيائية موضوعية ـ تحدث احساسات ذاتية (أو عمليات نفسية) بدرجة الصوت Pitch وشدته Loudness ونوعيته timbre أو Tone quality فهل تتطابق العمليات النفسية مع العمليات الفيزيائية ؟ وهو سؤال قديم تمتد جذوره الى بدايات البحوث السيكوفيزيائية فى القرن الماضى ، والتى اكدت منذ نشأتها المبكرة انه لا توجد علاقة تطابق كاملة بين المثيرات (العالم الفيزيائى) والاحساسات او الاستجابات (العالم النفسى) فالعلاقة بينهما علاقة مركبة صيغت رياضيا بطرق مختلفة ابتداء من **فبر** و **فختنر** حتى **ستيفنس** . ونحن فى حاجة الى مزيد من البحوث فى كلياتنا ومعاهدنا الموسيقية موجهة نفسيا لاختيار صحة النتائج التى توصل اليها علماء السيكوفيزياء سواء بالنسبة للاصوات كما تصدر فى قاعات المعمل او بالنسبة للنغمات المركبة كما تحدثها الآلات الموسيقية وخاصة فيما يتصل بتفاعل الخصائص الفيزيائية معا فى اى موقف استجابة ، سواء كانت هذه الاستجابة تميزا للدرجة أو الشدة أو النوعية ، وكذلك آثار السياق الموسيقى وآثار الأبنية الهارمونية المختلفة فى هذه الاستجابات .

واذا كان التحليل الفيزيائى للصوت يمثل المادة الموسيقية الخام من وجهة نظر اصحاب سيكولوجية الموسيقى ، فماذا عن اصحاب التحليل اللغوى للموسيقى وخاصة برنشتين؟
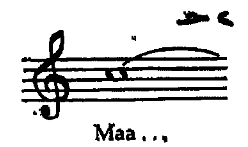
يرى برنشتين أيضا أن الفونولوجيا ، أو علم الاصوات ، والذى يتناول الصوت نفسه هو أيضا المادة الخام الذى يتألف منها النطق Utterance] سواء كان لفظيا او موسيقيا .
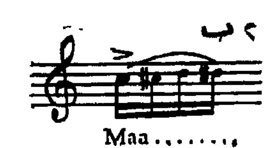
والبحث فى الفونولوجيا يسعى الى الوصول الى ما يسميه علماء اللغة المحدثون «العموميات الاساسية Substantive Universals واهمها الفونيمات Phonemes (٩) وهى مشتركة فى جميع اللغات وتنشأ طبيعيا عن البينة الفسيولوجية لأعضاء الكلام فى الانسان (الفم ، الحلق ، الانف ، الخ) والتى يستطيع اى انسان سوى أن يصدرها فى اى لغة . وقد يتحول المقطع الى شبه كلمة Photo-word أو Morpheme ثم تنشأ الكلمات . ويرى علماء الاتيمولوجيا ـ وهم الذين يهتمون بدراسة اصول الكلمات وتاريخها etymology ان الكلام الانسانى له اصول مشتركة ، وفى رأى برنشتين (ص ١٥) ان هذا الكلام حين تصبح له صيغة الفعالية قد ينتج الموسيقى او اذا شئنا الدقة فى الغناء . فالمورفيم قد يصبح موسيقيا ـ نوعا من الدرجة الصوتية.
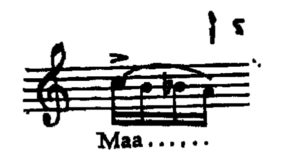
---

(٨) الديسبل Decibel هو وحده قياس شدة الصوت

(٩) الفونيمه هي احدى وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما من نطق لفظه اخرى مثل (ذ) في ذاب ، (ب) فى باب ، فهما فونيمتان مختلفتان . ويمكن للقارىء المهتم الرجوع الى فصل سيكولوجيه اللغه ، فى كتاب : آفاق جديدة فى علم النفس (تحرير ب . م . فوس ترجمة فؤاد ابو حطب القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧٢)







وحينما يقارن برنشتين بين الموسيقى واللغة يجد فى الموسيقى ميزة فريدة ففيها عمومية فى صميم بنيتها هى السلسلة الهارمونية Harmonicseries او النغمة التوافقية Over-tone التى هى فى جوهرها ظاهرة صوتية كما بينها أصحاب سيكلوجية الموسيقى واشرنا اليها ايضا . وتوجد أربع نغمات توافقية مختلفة هى بالترتيب السلمى دو C، مى Eg، صول G ونوع من لا A (وهى امالا أو سى بيمول) أو بالترتيب الموسيقى دو ، صول مى ونوع من لا ، وهو الترتيب الذى يظهر فى السلسلة التوافقية . وهذه عمومية يهفو اليها علماء اللغة ولكن لا يوجد لها نظائر متاحة عندهم . والواقع اننا كلما صعدنا فى السلاسل الهارمونية ازدادت العموميات التي لا تقبل الجدل فى الظهور . فالنغمة التوافقية التالية هى رى D وبها نحصل على خمس نغمات مختلفة تؤلف السلم البنتاتونى Pentatonic scale وهو سلم عام فى مختلف الثقافات .

ويشبه برنشتين ان النغمة الأساسية فى الموسيقى يمكن ان تشبه المورفيم اللغوى وان النغمات التوافقية تشبه الكلمات ، ونتيجة لذلك يمكن ان يتشابه التمكن النحوى الفطرى عند تشومسكى والتمكن النحوى الموسيقى الفطرى . ويوجد فى الوقت الحاضر خمس سلالم بنتاتونية مختلفة اعتمادا على القرار Tonic وبالاضافة الى ذلك فان اضافة نغمات جديدة للمجموعة عادة تؤدى الى السلالم المؤلفة من ست نغمات أو خمس نغمات وتشمل المقامات modes اليونانية والسلالم القوية الديالونية Dialonic وتشمل الكبرى Major والصغرى Minor وكذلك النغمات الاثنتى عشرة التى تؤلف باسمى السلم الملون أو الكروماتى Choromatic

الا ان النغمات الاثنتي عشرة لا تستغرق جميع احتمالات السلسلة الهارمونية فالحدود القصوى للسلسلة تستمر بحيث تعطينا مسافات اصغر من انصاف النغمات التى تؤلف السلم الكروماتى ، ومن هذه المسافات ارباع النغمات ، أو اخماس ... الخ . وهذه جميعا تزيد من خصوبة مجالات التجريب والبحث الالكترونى ، بالاضافة الى ما يسمى النغمات المصغرة Microtones والتى تمثل جزءا هاما فى معظم الموسيقى الشرقية ، وهكذا تصبح جميع انواع الموسيقى كاللغة ذات أصل مشترك فى الظاهرة العامة للسلسلة الهارمونية وفى هذا برهان على أن الموسيقى كاللغة ـ ذات اصل واحد Monogenetic ثم تطورت الى « الالسنة » الموسيقية المختلفة . ويضرب برونشتين امثلة من تاريخ الموسيقى فى اطار ما يسميه التحكم النغمى Tonal Control بالرغم من كل صور التحويل المقامى Modulation هذا التحكم النغمى الذى وصل الى درجة عالية من الاكتمال واتخذ صورته الترميزية عند جرهان سباستيان باخ J. S. Bach الذى استطاع بعبقريته الفذة ان يوازن بين الكروماتية Chromatism والدياتونية Diatonism وهما قطبان

متساويان فى القوة ومتضاربان فى الاتجاه ، وظل هذا التوازن سمة عصر كامل فى تاريخ الموسيقى ـ طوله اكثر من قرن والذى يعرف بالعصر الذهبى .

ولم تشهد هذه الفترة تغيرات ملحوظة باستثناء ظهور اسلوب عصر الروكوكو وظهور السونانا على يد اقطاب من امثال كارل فيليب ايمانويل باخ C. P. E. Bach هايدن Hyden موتسارت Mozart وبتهوفن Bethoven نفسه الا ان هذه التغيرات دخلت فى باب التغيرات البنيوية Syntacitc والسيمانتية Symantic عنها فى مجال الفينولوجيا وعموما نقول ان اعظم اسهامات برنشتين انه فى تحليله للجوانب الفينولوجية لكل من اللغة والموسيقى بحثا عن المشابهات بين العموميات الطبيعية فى كل منهما توصل الى هذه العمومية الطبيعية الأساسية وهى السلاسل الهارمونية والتى تعد المادة الموسيقية الخام من وجهة نظر التحليل اللغوى .

وهنا ينشأ لدينا سؤال : هل يمكن الربط بين هذه السلاسل الهارمونية كعموميات لغوية موسيقية طبيعية وبين الخصائص السيكوفيزيائية للصوت الموسيقى كما تناولناها آنفا ؟ انه سؤال مفتوح للباحثين فى الميدان الجديد الذى تقترحه وهو علم النفس اللغوى الموسيقى .

العمليات المعرفية الموسيقية :

يمكن ان نضيف بعض ما تناوله ديفيز وبرنشتين فى كتابهما موضع هذه الدراسة تحت هذا العنوان . والعمليات المعرفية Cognitive Processes مفهوم حديث وعلى درجة من الاتساع والشمول بحيث قد يستوعب السلوك الانسانى من أبسط مستوياته كالاحساس الى أشدها تركيبا وتعقدا ، كالتفكير وسلوك حل المشكلة (١٠) .

(١) الادراك الزمنى فى الموسيقى :

الخاصية الحاسمة التى تميز الموسيقى عن غيرها من الفنون البصرية خاصيتها الزمنية Temporal بينما تتميز الفنون الاخرى جميعا بخصائصها المكانية Spatial واذا كانت القدرة المكانية والادراك المكانى قد شغلا الباحثين فى علم النفس لأجيال متتابعة فان القدرة الزمنية والادراك الزمنى لم يحتلا نفس المكانة ، لسوء الحظ ، باستثناءات قليلة قد يكون أهمها بحوث العالم الفرنسى فريز Fraisse (١١) ثم اهتمامات بعض علماء النفس التجريبيين المحدثين ، بل لا نكاد نجد تحليلا تجريبيا لسيكولوجية الادراك الزمنى فى المؤلفات الكلاسيكية عن سيكلولوجية الموسيقى ابتداء من كتاب سيشور C. Seashore حتى كتاب لندين R. Lundin وهو آخر الكتب العامة التى ظهرت قبل كتاب ديفيز الأخير .

ولذلك فان من أهم الاسهامات التى يقدمها **كتاب ديفيز** تناوله للادراك الزمنى الموسيقى فى اطار نتائج علم النفس التجريبى الحديث ، وهو بهذا يثير مشكلات متعددة متجددة لمزيد من البحث العلمى فى هذا الميدان ولهذا يخصص المؤلف فصلين بعناوين « زمنية » ، فالفصل الثالث عنوانه « الحاضر الموسيقى The Musical Present والفصل الرابع

---

(١٠) راجع فى هذا : سيد احمد عثمان ، فؤاد ابوحطب . التفكير ، دراسات نفسية (الطبعة الثانية) مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، وخاصة الفصل الثاني وعنوانه العمليات المعرفية .

(١١) فى كتابه الشهير الذى نقل الى اللغة الانجليزية عام ١٩٦٤ بعنوان
Fraisse, P., The Psychology of time. London : Eyre & Spottis woode, 1964.

عنوانه « احداث الماضى Events of the past وهما مجالان خصيبان لمشكلات البحث وخاصة بعد أن اصبحت الموسيقى مجالا لبحوث الدراسات فى بعض الجامعات العربية (١٢) .

ماذا يقصد بالحاضر ؟ **يرى مولز** A. Moles فى كتاب طريف صدر له عام ١٩٦٨ وعنوانه Information theory and estatic perception عن العلاقة بين نظرية المعلومات والادراك الجمالى ان الحاضر يتحدد بقدرة الانسان على تحديد الفرق بين الاحداث المتتابعة ، فاذا كان الحدثان يتتابعان بسرعة فائقة حتى لا يمكن أن ندركهما منفصلين ، فانهما يصبحان متآنيين (متزامنين) من الوجهة الادراكية . وفى ضوء هذا التعريف يمكن ادراك الحاضر على انه يتألف من سلاسل لا متناهية من وحدات زمن له طول متناه . فاذا وقع حدثان متتابعان فى احدى هذه الوحدات فان كلا منهما يحدث فى الحاضر ، اى يصبحان غير منفصلين فى الزمن وهذا هو ما يسمى الزمن السيكولوجى .

وهذه الوحدات الزمنية او الثوابت الزمنية Time Constants تختلف باختلاف الانواع الحيوانية ، وقد اهتم بها رواد علم النفس الحديث وخاصة وليم جيمس وعرفوها من البداية بانها الفترة الزمنية اللازمة للوعى بالمثير الحسى ، ووجدوا ان هذا الثابت الزمنى عند الانسان يبلغ ١/٢٠ من الثانية .

وفى ضوء التعريف السابق تصبح احداث الحاضر هى تلك التى تقع فى نطاق هذه الوحدة الزمنية وفيها تبدو الاحداث المتتابعة متآنية، كما تبدو الوحدة الواحدة متجانسة تماما ، اى لا يحدث داخل هذه الوحدة تغير مدرك ، وتقترب كثيرا بهذا المعنى من ان تكون حالة ثابتة من الديمومة القصيرة Steady state of breif duration .

وبالطبع توجد فروق فردية داخل النوع الواحد فى الثابت الزمنى هذا ، كما توجد فروق بين اعضاء الحس المختلفة ، فطول الحاضر فى الاذن مثلا اقصر منه فى العين بل انه داخل وسيط السمع توجد ثوابت زمنية مختلفة تبعا لاختلاف خصائص الصوت التى اشرنا اليها : الدرجة ، أو العلو أو النوعية ، واذا كانت الدرجة الصوتية هى البعد الحاسم من الوجهة الموسيقية فان التعريف المقترح للحاضر يتطلب ان يظل هذا البعد ثابتا خلال عدد من الوحدات الزمنية المتتابعة قبل ان نستطيع تفسير معلومات الدرجة الصوتية تفسيرا واضحا باعتبارها متميزة عن المعلومات الخاصة بانفصال (تتابع) الوحدات الزمنية أو اتصال (تآنى) هذه الوحدات . وبعبارة اخرى فاننا يمكننا ان نحدد ان النغمات ليست متآنية (اى متتابعة) قبل أن نستطيع وصف خصائصها . الا ان بعض البحوث التجريبية الحديثة اكدت اننا نحتاج لاستخراج ترتيب المعلومات الى وقت أكبر مما تحتاجه لتحديد الاصوات . أى ان تحديد خصائص الأصوات يسبق ادراك ترتيبها . ويرى ديفيز (ص ٤٨) ان هذه المشكلة محيرة ويبدو لنا أن حيرته نشأت من توحيده بين ادراك التتابع وادراك الترتيب ، بينما هما عمليتان معرفيتان مستقلتان . (١٣)

---

(١٢) نشير على وجه الخصوص الى جامعة حلوان بجمهورية مصر العربية ، والتي اصبح قسم علم النفس وتكنولوجيا التعليم فيها مسئولا عن الدراسات العليا فى جميع التخصصات السيكولوجية ومنها سيكولوجية الموسيقى .

(١٣) يمكن الرجوع فى هذه المسالة الى البحث الهام التالى :

Hirsh, I., J., and Sherrick, C. E. Jr. Perceived order in different sense medalities. J. Exp. Psychol., 1961, 62, 423,-432.

ولكن هل الوحدة الزمنية (أو الثابت الزمنى) فى الموسيقى بسيطة الى الحد الذى لا يتطلب من الانسان الا القدرة على تمييز تتابع حدثين صوتيين ؟ . الواقع ان كل وحدة زمنية موسيقية تتضمن مصادر متنوعة متعددة من المعلومات غير تلك التى تتصل بالتتابع او التالى ، ومنها درجة الصوت وعلوه ، ونوعيته وترتيب عرض الاصوات وديمومتها. والتعريف الاقرب الى المعنى هو ذلك الذى يتضمن الوقت المستغرق فى تفسير هذه المعلومات المتنوعة . الا ان تحديد هذه الفترة لم يدرس بعد بالطرق العلمية التجريبية . وعموما فان المقدار الكلى الذى يحدده مولز (أى ١/٢٠ من الثانية) تم على اساس ان الدرجة الصوتية وعلو الصوت يكونان اقل وضوحا فى التحديد عندما تكون الفترات الزمنية اقصر. واذا قبلنا هذه القيمة على انها فترة الحاضر الموسيقى ، فان ذلك يعنى انه فى أى قطعة موسيقية ذات عناصر نغمية فردية يجب ان تكون الازمنة الفردية لهذه العناصر اقصر من الحد المفترض ، وهذا غير صحيح لأن ذلك يعنى ان هذه النغمات الفردية يستحيل ادراكها وهكذا لا بد ان يكون الزمن الكلى للمقطوعة الموسيقية اكبر من الحد الذى اقترحه مولز حتى يمكن تحليلها .

ويضيف **ديفيز** (ص ٥١) ان هذا الحد المقترح قصير جدا ، لانه لو كان ذلك صحيحا فان فالس المينويت Minute Waltz عندما يعزف بهذه السرعة يستغرق حوالى ٣٠ ثانية وقد توجد بعض الحالات التى يتم فيها عزف نغمات بهذه السرعة أو اسرع منها ، كما يحدث مثلا حين ينقل عازف الهارب او البيانو اصبعه من احد أطراف الآلة الى طرفها الآخر فى الجلسندو Glissando . فاذا تم هذا الانتقال بسرعة كافية يكون الاثر الناتج له خاصية الاستمرار .

وهكذا يمكن تعريف « الحاضر الموسيقى » بانه صوت له نوعية أو كيف تعد دالة الترددات الحاضرة ، فاذا كانت هذه الترددات تتألف من نغمة اساسية وجزئيات عليا فان الصوت يبدو فيه خاصية الدرجة الصوتية المحددة، كما يصبح له علو معين وغير ذلك من الخصائص السيكوفيزيائية للصوت والتى تتفاعل فيما بينهما كما اشرنا من قبل بحيث ندرك «زمنيا» مقطوعة موسيقية كاملة سواء بالاستماع او الأداء مضبوطة وبلا نشوز .

وبسبب هذه الخاصية « الزمنية » للموسيقى لا يمكن وصف « الادراك الموسيقى » بانه « حضور كلى » فحالما يتم عزف النغمة تتلاشى ولا يبقى منها الا ما نتذكره منها . ولهذا تحتل الذاكرة دورا هاما . فكل مانفعله فى « الادراك » اننا نجرى احكاما حول الموسيقى بمقارنة ذاكرة المدى القصير (الذاكرة المباشرة بذاكرة المدى الطويل « الذاكرة المؤجلة » وفى أى لحظة من « الحاضر الموسيقى » نجد أن ما ندركه هو مدخل صوتى فردى لا معنى له فى ذاته ، الا ان هذه المدخلات تؤلف معا شيئا ما هو دائما حدث من أحداث « الماضى » ولذلك لايمكن لأحدنا ان يقول انه استمع الى سيمفونية الا اذا تم عزف آخر نغمة فيها ولكن حالما يحدث ذلك تتلاشى السيمفونية من الحاضر ، وتصبح جزءا من الماضى (أى من الذاكرة) وبهذا يتم انتظام المدخلات الفردية المنفصلة فى « بنية » Structure لها هيئة الكل . وهنا نشير الى أن نتائج البحث التجريبى تؤكد اننا لا نتذكر مجرد سلسلة من المثيرات المنفصلة ، وانما نحن نلجأ الى تجميع الوحدات الفردية الصغرى، فى وحدات اكبر ، باستخدام تلك العملية المعرفية التى يسميها ميلر « الجزل » Chunking (١٤) ففى الموسيقى حين نجد ان من الصعب تذكر ٨ أو ٩ نغمات مختارة عشوائيا فان معظمنا

---

(١٤) سيد احمد عثمان ، فؤاد ابو حطب : التفكير دراسات نفسية (ط ٢) مكتبه الانجلو المصرية ١٩٧٨ ص ١٤١

يمكنه ان يتذكر عددا من الألحان تتألف من كثير من النغمات ، وتصبح الألحان هنا هي الوحدات لأننا ندرك « بنيتها » الكلية لا مجرد النغمات التى تؤلفها .

(٢) البنية الموسيقية :

يقودنا الحديث عن البنية التى تمثل كلا ، والتى تؤدى بالمستمع والعازف جميعا الى ادراك الصيغة الموسيقية ككل والاحساس بهذا الكل ، الى التحليل اللغوى الموسيقى مرة واحدة ، فى ضوء ما يسمى دراسة الابنية اللغوية . وهنا **نجد برنشتين يحاول مرة اخرى أن يجد المشابهات بين اللغة والموسيقى** فى هذا الجانب الهام الذى يسميه تشومسكى « الاعراب Syntax » والذى يتناول تطور العموميات الصوتية (الفونولوجية) الى كلمات وتطور هذه الكلمات الى جمل ، وصولا مرة اخرى الى القواعد العامة للاعراب تصلح للتطبيق على حوالى أربعة آلاف لغة توجد فى عالم اليوم .

وما يهمنا هنا ليس الفلسفة العقلانية الديكارتيه التى ينشدفيها تشومسكى جذوره وانما ما يهمنا هو لماذا عاد الى هذه الاصول التى نبتت فيها افكاره عن علم « النحو العام » Universal Grammar وباختصار نقول أن تشومسكى مسايرة لديكارت فى قوله بوجود ظواهر بشرية لا يمكن تفسيرها بالنظرية المادية (الجسمية) الخالصة ، وانما لابد من التسليم فيها بوجود العقل وقع فى صراع مستمر مع التفكير الاميريقى الذى يمثله انصار كوك وبركلى فى الفلسفة والسلوكيون المعاصرون فى علم النفس . وقد افترض تشومسكى على هذا الاساس النظرى وجود ملكة لغوية فطرية ، يسميها « التمكن اللغوى » Linguistic Competence التى تعين الصغار (من سن ٢ ١/٢ سنة) على انتاج جمل نحوية لم يسمعوا عنها من قبل وان تصدر هذه الجمل الكاملة المقيدة فى اى لغة سواء كانت لغة الزولو أو اللغة الانجليزية أو لغة الاسكيمو . جمل لم يتعلمها الطفل ابدا ، وليست محاكاة لما ينطقه شخص آخر ، جمل مخترعة ، وفيها جدة الاختراع لأنها لا تقوم الا على شذرات من بيانات نحوية ضئيلة جدا فى البيئة المباشرة المحيطة بالطفل .

لقد توصل تشومسكى الى مفهوم « النحو العام » عن طريق التعديل المستمر فى نظرية يفترض فيها ما يسميه « العموميات الصورية Formal Universities » وهي عبارة عن انماط موروثة من القواعد التى تعمل فى المستوى الاكثر عمقا فى جميع اللغات ، وفى بحثه عن هذه العموميات او القواعد كان يركز دائما على أهمية المشابهات الكامنة بين اللغات لأعلى الفروق « الظاهرة » فهذه الفروق بالرغم من انها اكثر وضوحا الا أنها اكثر سطحية ، بينما المشابهات اكثر عمقا .

والسؤال الذى يطرحه برنشتين (ص ٥٦) هو ما علاقة بحوث الاعراب والنحو اللغوى بالموسيقى ؟ ويجيب على ذلك بقوله ان جميع المفكرين الموسيقيين يوافقون على وجود ما يمكن ان يسمى « الاعراب الموسيقى » والذى يمكن مقارنته بالنحو الوصفى فى الميدان اللغوى ثم يحاول بناء مشابهات « شبه علمية » — كما يقول (ص ٥٧) — بين المصطلحات اللفظية والموسيقية ، مشابهات هى أقرب الى تأملات «العلماء الفلاسفة» **من أمثال نيتشه وكيركجارد بل وتشومسكى نفسه .**

ويبدأ برمشتين تحليله الرائع فى محاولة بناء تطابق كامل بين العناصر اللفظية والموسيقية باقتراح ان (النغمة = الحرف) وبالتالى فان (السلم = الابجدية) ومعنى ذلك ان جميع النغمات التى نستخدمها تساوى جميع الحروف . ولكن أى نغمات واى ابجدية ، هل هى النغمات الـ ١٢ فى السلم الكروماتى الغربى؟ أم النغمات الخمس فى السلم البنتاتونى

الصينى ؟ واى ابجدية : الالمانية ، ام الروسية أم العربية ؟

وهكذا يجد برنشتين نفسه فى حاجة الى نسق جديد مستخدما المصطلحات الصوتية وليس الحدود الغامضة للابجدية ، ولذلك يقترح :

النغمة = tone = الفونيم (اى الوحدة الصوتية الدنيا) .

الموتيف = Motive = المورفيم (اى ادنى وحدة صوتية ذات معنى) .

الجملة الموسيقية Phrase = الكلمة فى اللغة .

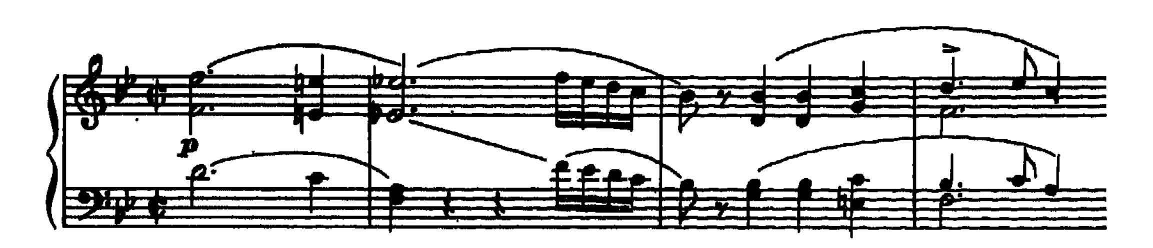
القسم الموسيقى Section = جملة قصيرة فى اللغة Clause

الحركة الموسيقية الكلية Movement = الجملة اللغوية الكاملة .

المقطوعة الموسيقية الكاملة Piece = فقرة لغوية كاملة .

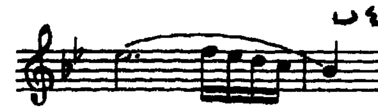
الا ان هذا النسق له مشكلاته ، فاذا قبلنا ان الجملة الموسيقية تساوى الكلمة فى اللغة لنتأمل ما نجده فى الفكرة الرئيسية الثانية (Second theme) من سيمفونية مونسارت فى مقام صول الصفير حيث نجد ما يمكن ان نعتبره كلمتين كوحدتين منفصلتين .

نموذج موسيقى (٣)



٤ ب





١٤



نموذج موسيقى (٦)



نموذج موسيقى (٥)



الا ان التماثل بين اللغة والموسيقى سرعان ما يتلاشى ، لان النغمة الاخيرة فى الكلمةالأولى كما تعزف بالوتريات تلعب أيضا دور النغمة الأولى فى الكلمة الثانية ، كما تعزف بآلات النفخ الخشبية .

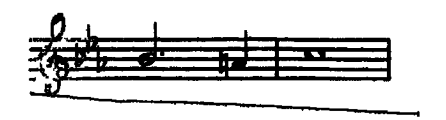
وهذا مستحيل من الوجهة اللغوية ،ويشبه أن ينطق الشخص كلمتى dead duck على نحو deaduck

ثم يوجد مصدر آخر للخلط فى استخدام كلمة Phrase فيكاد المرء لا يطابق بين الجملة الموسيقية الا مع شبه جملة لغوية ، وليس مع الكلمة وافضل ما فى هذه المحاولة هذا التطابق المقترح بين الحركة والجملة. وليس من العبث أن تكون الكلمة الالمانية Satz تعنى كلا من جملة وحركة سيمفونية معا . الا ان حقيقة الأمر انه لا توجد جمل فى الموسيقى ، وانما ما يوجد هو نثر Prose حيث ان معظم المقطوعات المتصلة فى الموسيقى لا تصل الى النقطة (أو علامة الوقف الكامل فى الكتابة) الا مع نهايتها . وعلامة الوقف الكامل (فى الموسيقى المقامية على الاقل) هى القفلة الختامية Cadence وهى تساوى فترة كاملة فى نهاية جملة نثرية . وفى كل حالة تكون القفلة الختامية متزامنة مع بداية الحدث التالى ، أو الجملة التالية ، اذا شئنا القول. وبعبارة أخرى نقول انه لا يوجد فى الموسيقى فترة ثم توقف ثم جملة جديدة . ويبدو لنا وكأن الموسيقى كلها تتألف من « جمل نسبية » relative clauses بينها علاقات متبادلة وترتبط فيما بينها بحروف العطف وبالضمائر وبالتالى فان أقرب ما نصل اليه فى الجملة النثرية فى الموسيقى هو الحركة الكاملة .

وهكذا يصل بنا برنشتين الى فوضى المصطلحات ، ويخلص من الازمة بمحاولة تحديد المفاهيم المشتركة interdisciplinary بين المجالين التى يمكن استخدامها للوصول الى نسق مقبول ومعقول للبنية الموسيقية ، ويمكن ان نلخص هذا النسق فيما يلى :

(١) يكمن مساواة بين الموتيف Motive او الموتو Motto أو الثيمة Theme (الفكرة الاساسية) فى الموسيقى من ناحية وبين الاسم النحوى grammatical substantive (او الجملة الاسمية كما تسمى فى علم اللغة) من ناحية اخرى . خذ على سبيل المثال موتيف القدر فى الـ Ring Operas لفاجنر . نجد أن النغمات الثلاث التالية تشبه ثلاثة حروف (أو فونيمات او مورفيمات كما تشاء) لتؤلف كلمة هى اسم noun أو جوهر Substantive أو وحدة تسمى ذاتيا self-naming entity وليس المقصود هنا بالطبع ان تسمى لغويا « قدر » وانما هى اسم موسيقى فى ذاتها بصرف النظر عما تدل عليه الاوبرا . وما قصد اليه فاجنر من دلالة على « القدر » هو نوع من المسائل السينمائية التى ستتناولها فيما بعد .

نموذج موسيقى (٨)



نموذج موسيقى (٧)



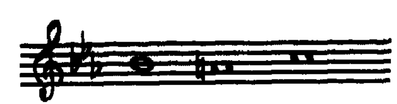
(٢) يمكن المساواة بين التآلف Chord او الوحدة الهارمونية Harmonic entity فى الموسيقى من ناحية وبين المعدل النحـوى Grammatical Modifier فى اللغـة من ناحية اخرى . ومن امثلة المعدلات النحـوية الصفة او النعت ، لان التآلف يعدل الموتيف عن طريق التلوين .

وبهذا تكتسب النغمات الثلاث فى موتيف القدر لفاجنر معنى اضافيا خاصا ، واليـك تعديلات ثلاثة على الموتيف الاصلى احـدها يصف القدر بالقسوة ثم بالرحمة ثم بالخداع.

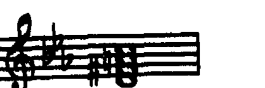
(٣) يمكن المساواة بين الايقاع Rhythm فى الموسيقى من ناحية وبين الفعل فى اللغـة من ناحية اخرى . فالايقاع ينشط أو يحرك الموتيف كما يفعل الفعل بالاسـم . واليـك موتيف فاجنر « منشطا » او متحركا بايقـاع وما حدث هنا ببساطة هو اضافة وظيفة فعل فى صورة ايقاع فالس لوظائف الاسم والصفة اللتين اشرنا اليهما . وبهذا نكون قد أعـددنا مكافئا موسيقيا للجملة اللغوية الاتية :



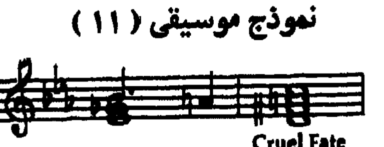
نموذج موسيقى (١٠)



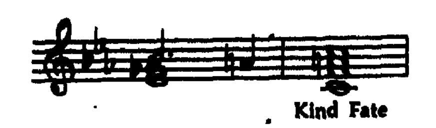
نموذج موسيقى (٩)



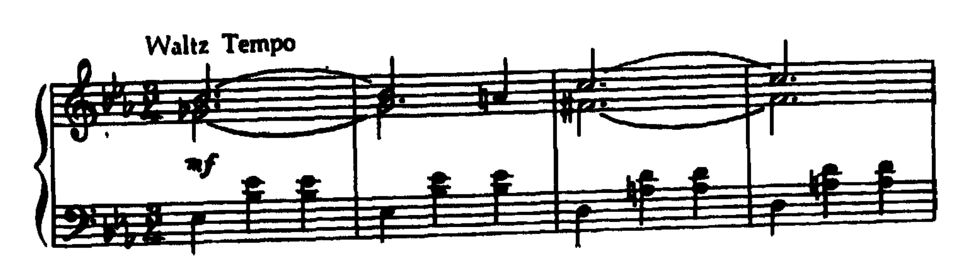
نموذج موسيقى (١١)







نموذج موسيقى (١٤)

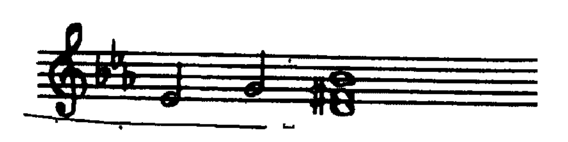


وهكذا يمكننا أن نجد نظائر موسيقية مقتنعة لتجميع اجزاء الكلام الاسم والصفة والفعل . وبهذا يمكننا البحث بطريقة مقارنة بين الموسيقى واللغة ، بل يمكننا الوصول الى بعض المصطلحات والمفاهيم والمعانى المشتركة.

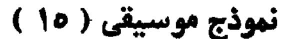
وبعد ان وصل برنشتين الى تجديد معالم النسق البنيوى للموسيقى يعود الى تشوسكى (ص ٦٥) مرة اخرى لمحاولةتطبيق مبادئه فى النحو Transformational Grammer على الموسيقى وفيه يميز فى الجملة اللغوية بين البنية العميقة deep strucure والبنية السطحية surface structure حيث يمكن للانسان أن يحول « فطريا » النوع الاول الى النوع الثانى باستخدام قواعد التحويل التى قد تتفاعل فيما بينها لتنتج عددا كبيرا من الجمل. وهذه العملية التحويلية هى عملية ابتكارية مسئولة عن جميع التغيرات فى الكلام الانسانى ابتداء من جملة الطفل المبتدىء الى أنماط التأليف عند كبار الادباء.

وقواعد التحويل كثيرة . وقد حاول برنشتين تطبيقها فى مجال الموسيقى ، ومنها الاستفهام ويتم هذا فى الموسيقى باستخدام التآلفات (التى تقابل الصفات كما قلنا) على النحو المبين فى المثال التالى :

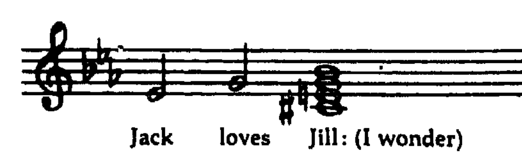
نموذج موسيقى (١٦)



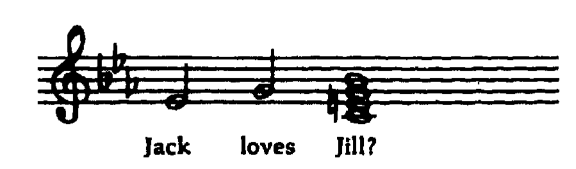
نموذج موسيقى (١٥)



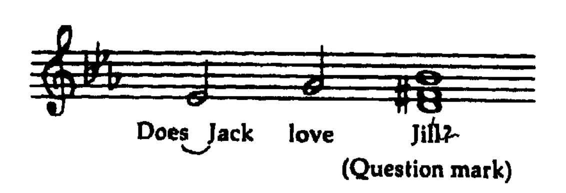

نموذج موسيقى (١٨)



نموذج موسيقى (١٧)



نموذج موسيقى (١٩)
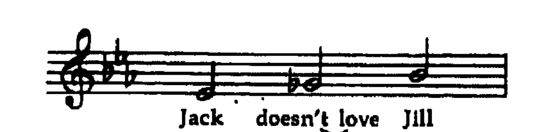


ومنه كذلك التحويل بالنفى ، وهو يقابل فى الموسيقى التحويل من الثالثة الكبيرة الى الثالثة الصغيرة . وبالتالى تنتقل البنية (الجملة) الثلاثية الكلية الى مقام صغير واعطاء صبغة حزينة لها .

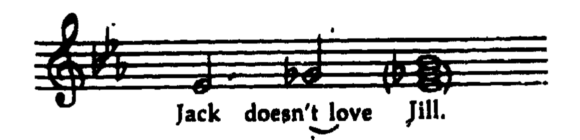
ومن صور التحويل الهامة الاخرى مايسميه تشومسكى الحذف deletion بل يكاد يكون اهم واخطر العمليات التحـويلية فى جميـع اللغات وكذلك الدمج embedding والتعويض الضـــميرى Pronominal او التضـــمير Pronominalization (استخدام الضمائر محل الاسماء المتكررة) . والسؤال هو : ما علاقة هذا كله بالموسيقى ؟

لنقارن بين جملة موسيقية مؤلفة مـن ٥ نغمات محولة الى صيغة النفى باستخدام المقام الصغير ، وهى جملة جميـلة اسـتخدمت موضوعا لفوج شهير لباخ ، وبين هذه الجملة حين تحلل الى مكوناتها وما تتضـمنه مـن تكرارات .
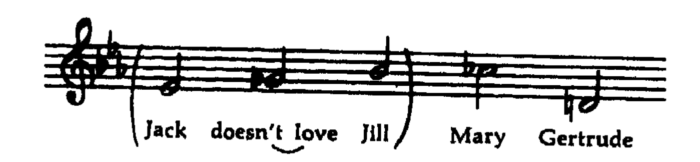
نموذج موسيقى (٢١)



نموذج موسيقى (٢٠)



نموذج موسيقى (٢٢)



نموذج موسيقى (٢٣)

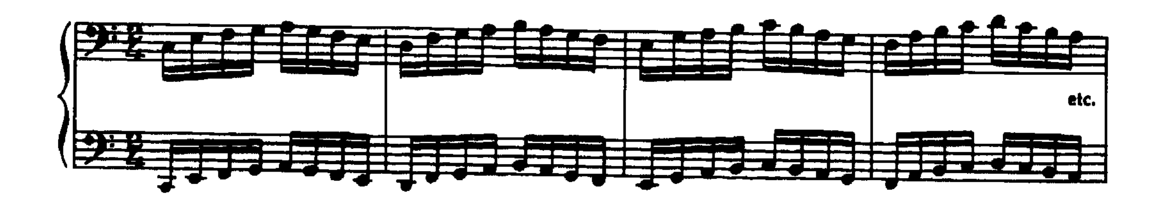


وفى هذا برهان على العملية التحويلية التى تتطلب حذف أو تركيز أو تكييف هذه السلاسل الاساسية Underlying Strings لنحصل على جملة موسيقية طبيعية مثل جملة باخ السابقة على البنية الظاهرة ، كما ان فى هذا تماثل بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية .

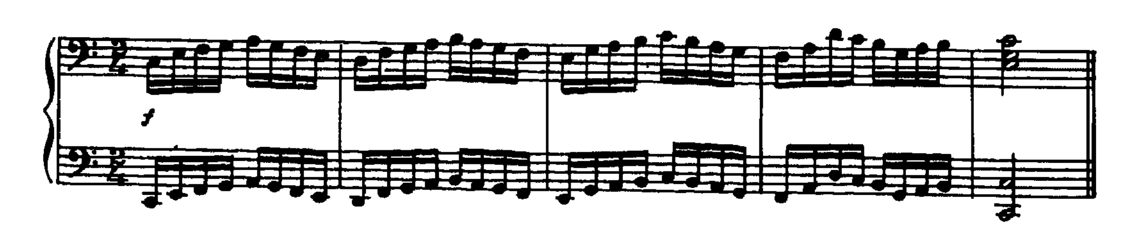
انما الأمر لا يتعدى حدود التماثل ، لأن الجملة اللغوية تنتمى الى عالم النثر أو المعنى « الحرفى » بينما الجملة الموسيقية تنتمى الى عالم الشعر ، شعر من النوع الحسى الى السمعي ، ويقودنا هذا الى المجال الجمالى . واذا كان للغة وظيفتان الوظيفة الاتصالية والوظيفة الجمالية فان الموسيقى لها وظيفة جمالية فقط . ولهذا السبب فان بنية السطح الموسيقى لا تتساوى مع بنية السطح اللغوى . وبعبارة أخرى فان جملة النثر قد تكون فنا أو لا تكون ، اما الجملة الموسيقية فهى جملة من الفن ولا تكون نثرا ابدا . وهكذا يصل برنشتين الى القول بأنه لا يوجد معادل موسيقى للجملة اللغوية (ص ٧٨) . ولابد ان تصل اللغة الى بنية سطح أعلى من بنية السطح اللغوية المعتادة ، أى الجملة النثرية ، حتى نجد معادلا حقيقيا لبنية السطح الموسيقى . والمعادل يجب أن يكون بالطبع شعرا .

ولكن الا يوجد « نثر » موسيقى ؟ ربما يكون أقرب الأمثلة الى ذلك تمارين هانون Hanon الشهيرة التى يتدرب عليها المبتدئون فى تعلم البيانو لا يؤلف جملا ، بل هو أشبه بتصريف الافعال فى اللغة . ومعنى ذلك ان هذا النثر الموسيقى هو عناصر محددة ترتبط فى سلاسل او مادة خام تنتظر التحويل الى فن . وقد حاول برنشتين صياغة جملة من سلاسل هانون هذه بتطبيق قاعدة تحويلية هى التبديل Permutation للوصول الى قفلة ختامية .

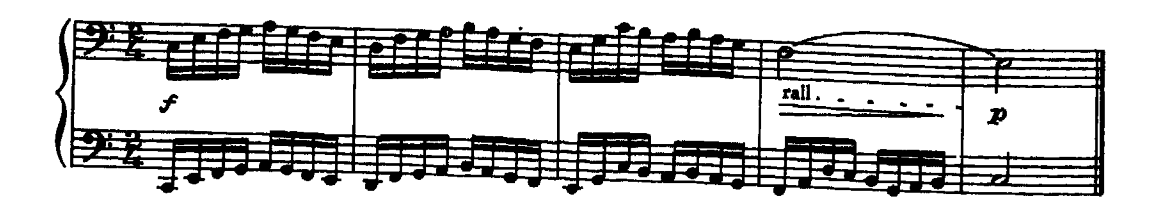
نموذج موسيقى (٢٤)



نموذج موسيقى (٢٥)



نموذج موسيقى (٢٦)



وهذا المثال يشبهتقريبا النثر اللفظى ، فاذا حولناه بمزيد من التبديل ثم الحذف فانالامر يصبح اقرب الى الشعر ، اى يصبح موسيقى بالفعل .

ويرى برنشتين (ص ٨٣) ان اقتراحه الخاص باعادة تطبيق القواعد التحويلية ليس متكلفا أو غريبا ، فقد استخدم تشومسكى كلمة « ابتكار » لتدل على قدرة الطفل على نطق جمل أصلية لم يسمع بها من قبل ابدا . ويمكننا أن نوسع مفهوم « الابتكار » ليتضمن اعادة تطبيق القواعد التحويلية ذاتها علىجمل النثر ، أو نعيد ابتكارها ، وبهذا نستطيع تفسير ، ما يستعصى عن التفسير علىالمستوى الشعرى .

واذا كانت اللغة والموسيقى تتفقان فيما يسمى العناصر المختارة Chosen elements والتى تمثل ما يمكن ان تسمية وحدات المعلومات فان هذه العناصر تمتد فى اللغة ابتداء من المورفيم حتى الكلمة، اما فىالموسيقى فهى تشمل الدرجة الصوتية وغيرها من الخصائص السيكوفيزيائية وكذلك الخصائص النغمية tonalities متضمنة السلالم والتآلفات الخاصة بها والميزان meter بكل تضميناته الحركيةمثل درجة السرعة tempo وغيرها .

وبعد هذا المستوى الاساسى يبدأ الخلاف بين الموسيقى واللغة فاذا كانت العناصراللغوية المختارة تؤلف مباشرة ما يسمى السلاسل المحددة Underlying strings والتى تؤلف البنية اللغوية العميقة فان هذه العناصر فى الموسيقى يتم الربطبينها فيما يسمىالموتيفات اللحنية melodic motives والجمل الموسيقية Phrases والمتتابعات التآلفية chordal progressions والاشكال الايقاعية لتكون السلاسل الموسيقية المحددة. الا أن هذه السلاسل تحتاج الى معالجة على مستوى أعلى عن طريق قواعد التحويل لتكون البنية الموسيقية العميقة او ما يمكن انيسمى النثر الموسيقى ، كما بينا ، والذى يعتمد فى جوهره على مبدأ التناسق semmetry وفى اللغة تنتقل البنية العميقة باستخدام قواعد التحويل الى الجملة النثرية المعتادة والتى تصبح على مستوى بنية السطح surface structure بينما «النثر الموسيقى» المعتمد على مبدأ التناسق يقعفىمستوى البنيةالعميقة deep structure الا اننا نعلم جيدا ان الموسيقى لا يمكن ان تكون « نثرا » ، ولذلك لا بد ان تستمر معها خطوات تالية باستخدام قواعد العملية التحويلية ايضا لنصل الىبنية السطح فيها ، الا انها بنية على مستوى من الرقى الجمالى ، والذى يقابل فى اللغة مايمكن ان يسمى بنية السطح العلوى Super-surface وهو مستوى أرقى من بنية السطح فيها ، فهو لمستوى الشعر الذى قد تستخدم فيه المجاز metaphor الذى هو فى جوهره اعادة

تطبيق القواعد التحويلية . وهكذا لا تلتقى البنية الموسيقية والبنية اللغوية الا على المستوى الجمالى الذى تحكمه قاعدة التوازن الشعرى Poetic, balance لا التناسق النثرى Prosy symmetry اى مستوى الفن ، واشهر عمليات التحويل التى تصل بالموسيقى الى هذا المستوى التصوير transposition والتبديل عن طريق التطويل permutation through augmentation والضم conjoining والدمج embedding والقلب inversion ويظهر هذا خاصة فيما يسميه برنشتين الاعراب الكونترابنتالى Contrapuntal Syntax اى الادراك المتآنى لصيغتين اعرابيتين مختلفتين لنفس الفكرة عن طريق الكونتربويت Counterpoint وهكذا نجدنا امام محاولة عبقرية رائدة لايجاد مشابهات بين « النحو التحويلى » عند تشومسكى والتحويلات الموسيقية .

(٣) سيمانتيات الموسيقى :

اذا كانت الموسيقى لا يقابلها على المستوى اللغوى الا الشعربخصائصه المجازية فاننانصبح فى الموقف الصعب حقا . ان تشومسكى لم يكن مهتما بالشعر ، وانما كانت بحوثه كلها حول الكلام العادى للانسان والمجاز كلام غير عادى ، بل غير منطقى . ولذلك نجد أن تشومسكى حين يتناول المشكلة السيمانتية Symantic يبحث عن القواعد الاعرابية المرتبطة بالمعنى الجذرى او القاموسى Lexical ولا يتعدى هذه الحدود (١٥) .
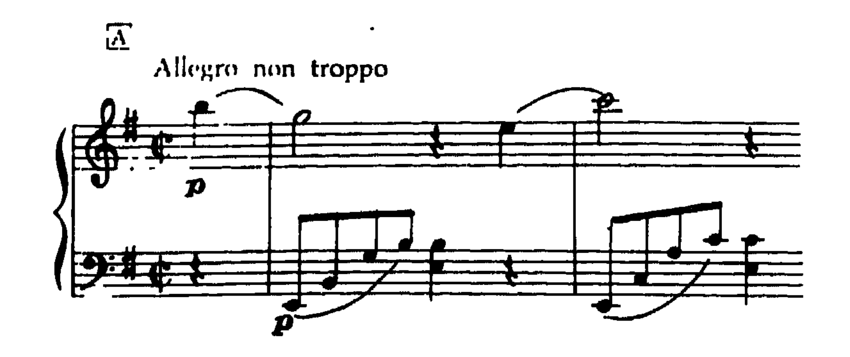
الا ان هذه الصعوبة لا تعجز برنشتين عن الاستمرار فى تناول سيمانتيا المجاز فالشعر، فالموسيقى ، مستعينا فى جميع الاحوال بمبادىء التحويل عند تشومسكى (المعلم مثل الشمس) ثم المجاز (المعلم شمس) صحيح ان القفز الى المجاز يجعل منطق العبارة زائفا كما هو الحال فى القياس غير الصحيح invalid sylogism فى مقرر مبتدىء فى علم المنطق . ولكن هذا هو الفرق الجوهرى بين « الفن » و « الحقيقة » ففى المجاز يتم التساوى بين طراز غير متساوية incompatible orders ولتكن المعلم (أ) والشمس (ب) .

واذا كانت احدى خطوات الوصول الى المجاز فى اللغة هي البحث عن عامل (س) مشترك بين أ ، ب (خاصية الاشعاع مثلا) وهى عملية تستغرق وقتا قصيرا ، الا ان الموسيقى لا تحتاج الى اى وقت لهذه المقارنة لان مشكلات أ ، ب فيها ليست محملة بالاوزان السيمانتية الادبية فاذا اعتبرنا المازورتين الأولتين من السيمفونية الرابعة لبرامز هى (أ) ، والمازورتين التاليتين هى (ب) .
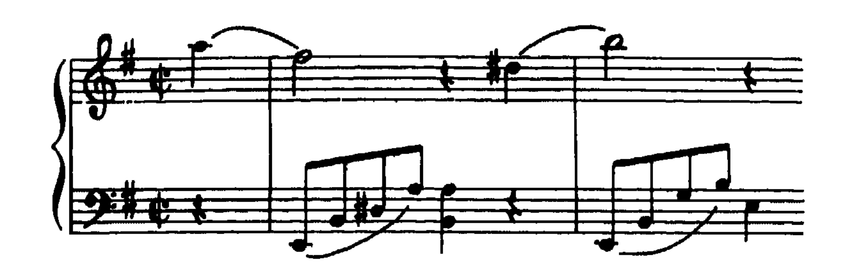
فاننا ندرك فى الحال التحويل الموسيقى بدون وقت أو جهد مطلوب لشرح العلاقة فى ضوء المعانى السيمانتية ، والوقت الوحيد المطلوب هو الوقت المستغرق فى عزف الموسيقى بل ان ما اسميناه (أ) يتضمن فى ذاته تحويلا، فالثالثة الكبرى الهابطة تحولت الى مقلوبها العام ، اى السادسة الصغرى الصاعدة ، وبالتالى فان (أ) يتضمن مجازا ، وكذلك فى (ب) ثالثة صغرى هابطة فمقلوبها . وبالاضافة

(١٥) نشير هنا الى ان علماء اللغة تركوا المسائل السيمانتية لميادين اخرى مثل الفيسلولوجيا Philology (فقه اللغة التاريخي والمقارن) ، والاتيمولوجيا Etymology (علم اصول الكلمات) ، وعلم تاليف المعاجم Lexicography وعلم الجمال acthetics وعلم النقد الادبي Literary Criticism ولهذا يلاحظ ان الفرع السيمنتي اضعف اقسام علم اللغة الثلاثة ، وكان هذا مصدر نقد عنيف لتشومسكى مما ادى بفريق من تلاميذه الى الاهتمام في الوقت الحاضر بتطوير نظرية للابنية السيمانتية .

نموذج موسيقى (٢٦) (أ)



نموذج موسيقى (٢٦) (ب)



الى ذلك فان (ب) ذاتها هى مجاز لـ (أ) حيث انها تحويل نسبى أو تفضيلى لـ (أ) حيث فيه تنخفض درجة واحدة من السلم . ونضيف أيضا ان المجاز الهارمونى يصاحب المجاز اللحنى (الميلورى) فالتتابع progression فى (أ) هو من الاساس الى الدرجة الرابعة tonic-subdominent والتتابع فى(ب) من الدرجة الخامصة الى الاساس dominent-tonic) وهذا تواز جميل ، ومثال موسيقى طيب على الصيغة المجازية أن (أهوب) .

وهكذا نجد فى الموسيقى أن (أ) ، (ب) يرتبطان فى المجاز بعامل مشترك من نوع ما هو (س) وهذا العامل قد يكون الايقاع او التتابع الهارمونى . الا أن هذا يتم بسرعة فائقة ولا يحتاج الى الاستدلال كما هو الحال فى اللغة .

والواقع ان المشكلة السيمانتية واردة فى جميع المستويات اللغوية الفونولوجيةوالبنيوية ففى الفونولوجيا الموسيقية نجدنا نتحدث عن ترتيبالعناصر الصوتيةمنالسلاسلالهارمونية لانتاج علاقات نغمية « لها معنى » وفى الاعراب الموسيقى نجدنا نتحدث أيضا عن ترتيب هذه العلاقات النغمية لانتاج ابنية « لها معنى » ومن الربط بين ما يمكن ان يسمى الفونوسيمانتيك phone-symantic والمورفوسيمانتيك morpho-symantic تنشأ معانى جديدة مشتقة باستخدام الطرق التحويلية المختلفة .

ويقتبس برنشتين (ص ١٢٩) عن **سترافنسكى** وصفه للموسيقى بانها « لعبة النغمات » Le Jeu de notes ، وقد تشبه ما يسمى فى اللغة «لعبة الكلمات» anagrams

لعبة تتعامل مع (١٢) حرفا فى السلم الغربى باعادة الترتيب والتحويل للأبنية افقياوراسيا اى ميلوديا وهارمونيا وكونترابونتاليا . وتزداد الموسيقى خصوبة بزيادة احتمالات التحويل بالتنوع فى الطبقات الصوتية (العالية أو المنخفضة) regesters والزمن duration والتدرج الصوتى منحيث الشدة dynomics والميزان meter والايقاع rhythm ودرجة السرعة lempo والتلوين cotouration وهكذا . ويمثل هذا كله « المعنى » الداخلى intrinsic للموسيقى او المجاز الموسيقى الداخلى . وهو معنى له طبيعة موسيقية بحتة ، وينشأ عن تحويلات المادة الموسيقية بالقواعد التشومكسية التى أشرنا اليها .

الا ان هذا ليس « المعنى » الوحيد للموسيقى، بل يوجد مايسمى المجاز الخارجى extrinsic وفيه ترتبط المعانى الموسيقية بمعان غير موسيقية تنتمى الى عالم«الحقيقة» أو العالم «الخارجى» أو العالم «اللاموسيقى» ومن أمثلة ذلك السمفونية الريفية pastoral لبيتهوفن حيث قصد فيها ان ترتبط نغمات معينة فى عقل المستمع بصور معينة مثل الفلاحين السعداء وقنوات الماء والطيور .
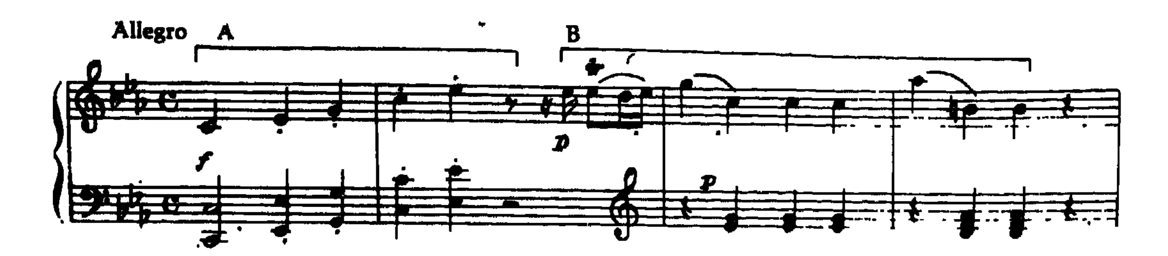
ويوجد أيضا ما يسمى المجاز التمثيلى analogical وفيه يقارن المجاز الموسيقى الداخلى بنظائره فى الكلام وخاصة المجاز اللفظى .

وهنا يثور سؤال هام : **الا يوجد فرق بين « المعنى » و « التعبير » فى الموسيقى ؟** لقد نشأ هذا الخلط حتى فى كتابات مفكرين عظام منهم **سانتيانا وكروتشة وريتشاردز وسوزان لانجر وبرجسون ، بل وسترافنسكى** نفسه الا ان برنشتين (ص ١٣٥) يرى أن المعنى هو ما تحمله النغمات ذاتها ، او ما يسميهادوارد هنزليك E. Hanslick « الصور الحسية المتحركة » ، ويمكن للمستمع أن يقرر هذه المعانى بدقة فى ضوء هذه الصور . اما ما تعبر عنه الموسيقى فانه شيء يشعر به الفرد وهنا نجدنا فى موقف مشكل لأننا لا نستطيع ان نقرر مشاعرنا الدقيقة فى عبارات علمية ، اننا فقط « نقررها ذاتيا » ، وهنا ينشأ سؤال آخر هام : أين موضع الوجدان فى كل هذا ؟ هل هذه المعانىالموسيقية الداخلية هىالتىتحركت بعمق أم ان هناك انتقال للمشاعر الوجدانية خلال النغمات من المؤلف الى العازف الى المستمع . الامر الاكثر احتمالا ان كليهما صحيح ويبقى بعد هذا كله ان الموسيقىتمتلك القدرة التعبيرية expressivity وانالانسان يمتلك فطريا القدرة على الاستجابة لها ، وهذا ما يتفق عليه الجميع حتى وليميجيمس اما ما يختلفون حوله فهو التمييز بين ماتعبر عنه ؟ والسؤال الثانى اسهل واجابته الموجزة « المجاز » .

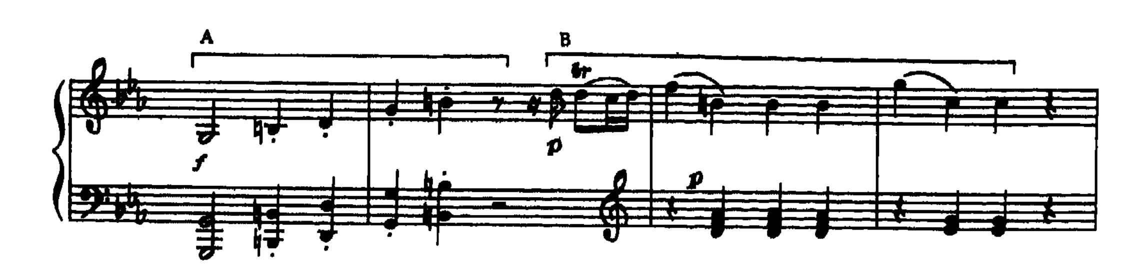
ونعود الى السؤال القديم : هل الموسيقى لغة ؟ ان اجابة برنشتين على هذا السؤال يتضمن ان الموسيقى لغة مجازية كلية وبالتالى فهى من نوع « ماوراء اللغة » metalanguage واذا ربطنا هذا بما قلناه عن اللغوياتالتحويلية ينشأ فرض هام حاول برنشتين اختباره وهو انه يوجد نحو عام فطرى للمجاز الموسيقى الذى هو مشتق ـ كالمجاز اللفظى منالعمليات التحويلية .

ويضرب برنشتين امثلة موسيقية هامةعلى هذه العمليات التحويلية اشرنا الى بعضها والتى تؤدى الى صيغ مجازية بسيطة مثل المناقضة antithesis والجناسالاستهلالى alliteration والتي قد لا تعد من قبيل المجاز اكثر منها حيلا بلاغية rhetorical devices او زخرفة أسلوبية فىاللغة المناقضة فى الموسيقى واضحة فى سوناتا موتسارت للبيانو فى مقام دو الصغير .

نموذج موسيقى (٢٧)



نموذج موسيقى (٢٨)



ومبدأ التضاد هذا مؤسس على مبدأ بنيوى أكثر أساسية هو مبدأ التكرار Repetition والذى يتنوع بتطبيق مبدأ التضاد oposition فالواقع ان جميع صور المجاز سواء فى اللغة او الموسيقى تعتمد اعتمادا جوهريا على التكرار والذى يتعرض للتنوع أو بلغة اللغويين ، للتحويل .

والجناس الاستهلالى (١٦) شائع فى الموسيقى ، وامثلته كثيرة ، منها السيمفونية الثامنة ليتهوفن ، وال Rosamunde لشوبرت والسيمفونية الخامسة لـ Shoctakovich وسيمفونية سيزار فرانك ، بل حتى فى وليم تل .
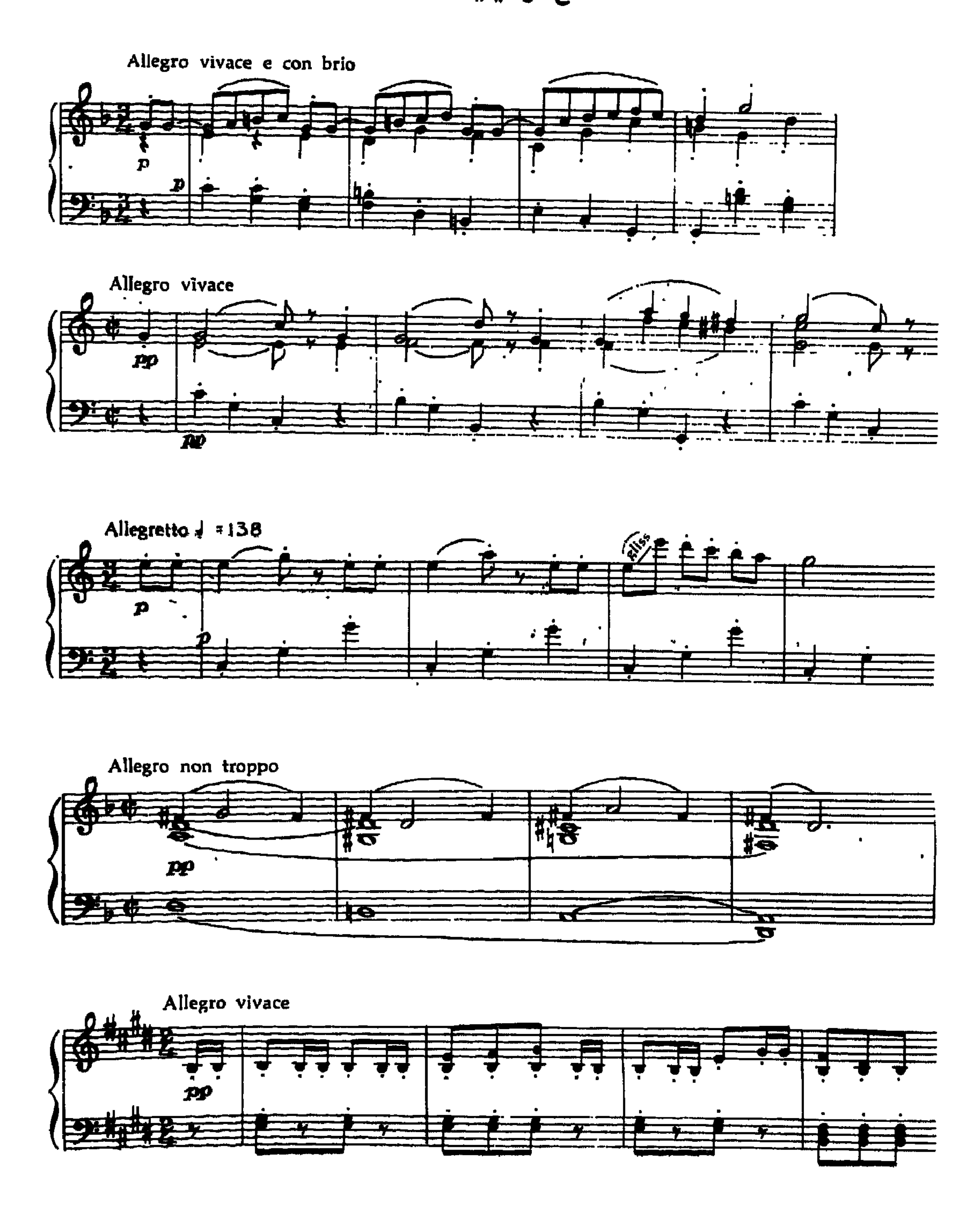
وحين نتحول من النغمات المبدئية المتطابقة الى المجموعات المتطابقة من النغمات فان المصطلح الانسب هو الانفرة anaphora (١٧) وهى صيغ بلاغية تطبق على أسلوب بدء السطور او المقاطع الشعرية stanzas بكلمات أو جمل متطابقة وهذه الانفرة نجدها مثلا فى السيمفونية الخامسة لماهلر والسيمفونية الثانية لبتهوفن .

---

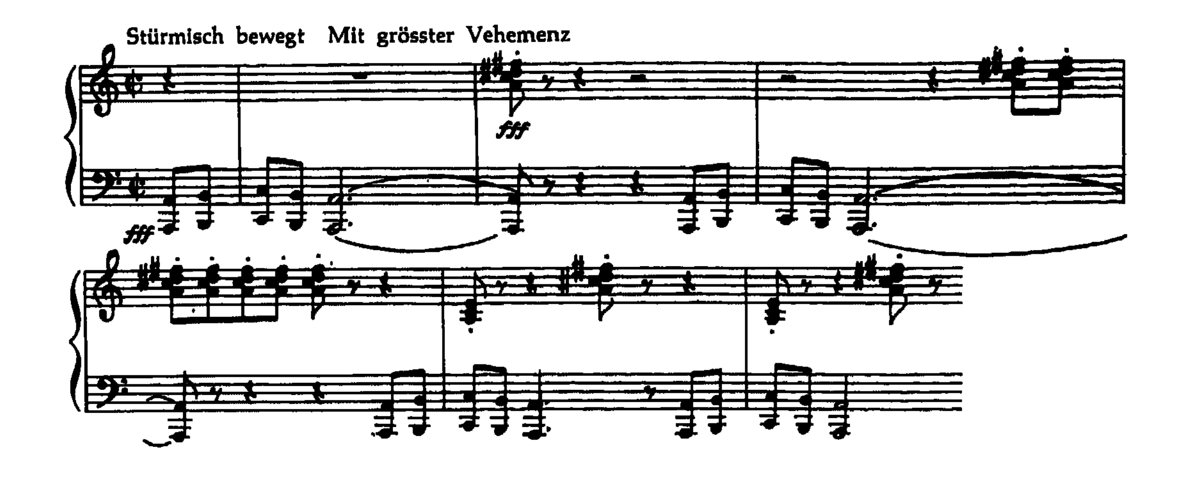
(١٦) الجناس الاستهلالي * هو تكرار حرف او اكثر فى مستهل الالفاظ المتجاورة من ذلك قول شيلي :
Wild West Wind

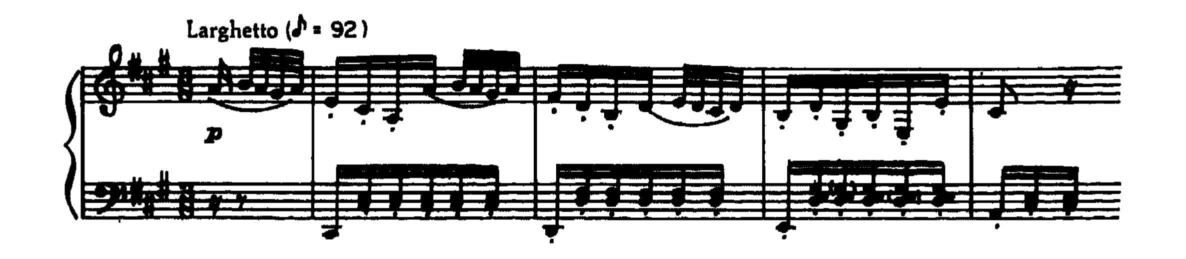
(١٧) يقصد بالانفرة تكرار اللفظة الواحدة فى اوائل جملتين او بيتين متعاقبين (او اكثر) وبخاصة فى الاغراض البلاغية .

نماذج موسيقية (٢٩)

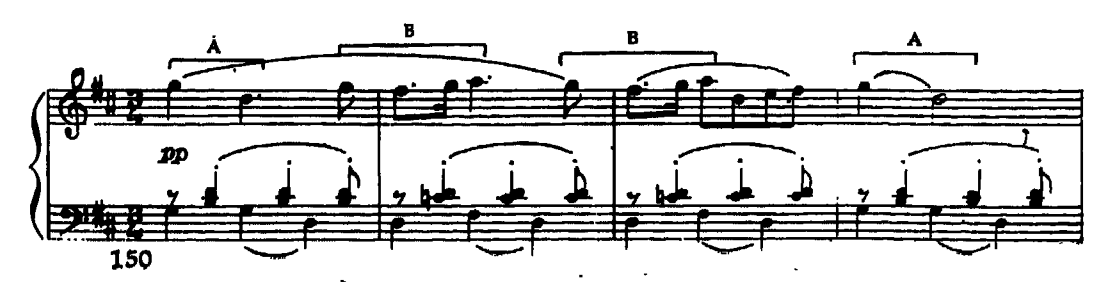


نماذج موسيقية (٣٠)
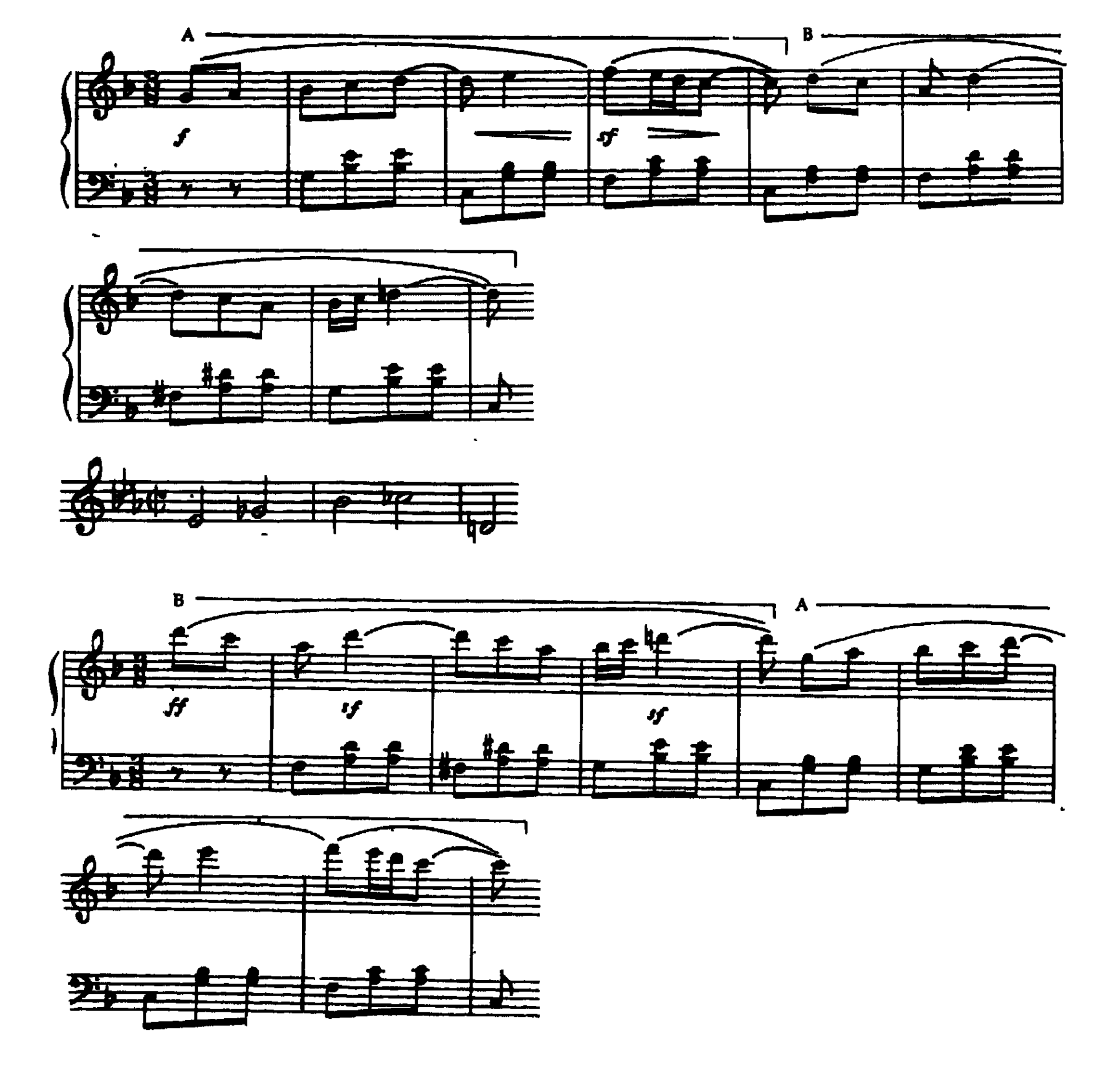




نموذج (٣١)



ويوجد شكل بلاغى آخر هو ما يسمى التصالب Chiasmus ويقصد به ببساطة عكس ترتيب العناصر فى منتصف العبارة ومن اشهر الامثلة على ذلك فى الأدب العربى سؤال السائل لأبى تمام : لم لا تقول ما يفهم ورده عليه بقوله : لم لا تفهم ما يقال وهو شكل يعتمد كغيره من الصيغ البلاغية على التكرار وهو تكرار من النوع الضدى reversal اى ا ب : ب ا وهذا ما فعله شوبرت فى سيمفونية فى مقام س الصغير .

وقد اكتشف برنشتين (ص ١٥١) نوعا جديدا من التصالب فى الرابودى اسبانا Rhapsody Espana شابرير chabrier ويتضمن لحنين مختلفين متتابعين احدهما صيغة متصالبة للاخر ، فالغالب هنا فى الالحان وليس فى الموازير فقط .

نموذج موسيقى (٣٢)



كما اكتشفت (ص ١٥٣) ثلاث صيغ بلاغية هى rhopalism فى السيمفونية الاولى لبتهوفن ، والربط المتعدد polysyndeton فى باتروشكا لسترافنسكى واللاربط asyndeton فى مؤلفات بروكنر الا انه - على غير عادته - لم يعط النماذج الموسيقية عليها . والمهم فى هذا كله ان جميع الاساليب البلاغية التى اشار اليها هى تحويلات بمعناها عند تشومسكى ، وفى رأى برنشتين ان جميع التحويلات الموسيقية تؤدى الى نتائج مجازية. فالمقطوعة الموسيقية لها صفة ثابتة « لما وراء التشكل metamorphosis » من مادة معينة تتضمن عمليات تحويلية منها على وجه الخصوص :

(١) القلب inversion

(٢) التطويل augmentation

(٣) التراجع retrograde

(٤) الانقاص diminution

(٥) النقل المقامى Modulation

(٦) والتقابل بين التوافق consonance والتنافر dissonance

(٧) الصور المختلفة من المحاكاة مثل الكانون Canon والفوج Fugue

(٨) التنويعات فى الايقاع rhythm

(٩) التنويعات فى الميزان meter

(١٠) التنويعات فى المتتابعات الهارمونية harmonic progressions

(١١) التغيرات فى التلوين والتدرج الصوتى من حيث شدته dynomics

بالاضافة الى العلاقات اللانهائية بين هذه جميعا . وهذه هى معانى الموسيقى ، بل هذا هو اقرب « ما استطيع الوصول اليه من تعريف للسيمانيكا الموسيقية » - كما يقول برنشتين (١٥٣) .

الدور الايجابى للانسان :

الاستجابة للموسيقى ليست عملا فيزيائيا اوتوماتيكيا ، والا لاتخذت طابعا موحدا يمكن التنبؤ به . والواقع انه لا توجد استجابة متجانسة ، للموسيقى ، والدليل على هذا ان خبرات الموسيقيين ومحبى الموسيقى تؤكد ان استجابات الافراد تختلف تبعا لما تستثيره فيهم المقطوعة الموسيقية الواحدة من حالات انفعالية مختلفة ، وفى هذا مثال على الدور الايجابى للانسان فى استجابته للموسيقى .

ويخصص ديفيز (٦٨ - ٧٨) جزءا من مؤلفه لتناول اعتماد الانفعال على المعرفة عند الانسان . وفى اطار هذا التفسير « المعرفى » للانفعالات يرى ان الاستجابات الانفعالية للموسيقى تعتمد فى جوهرها على نوع من المعرفة ، وبعبارة اوضح نقول ان المدى الواسع من الانفعالات التى « يخبرها » الانسان ازاء الموسيقى ، والفروق الكبيرة بين استجابات الافراد للمواد الموسيقية المتشابهة ، هذه جميعا يمكن تفسيرها فى ضوء الفروق الفردية فى « المعرفة » والتى تنتمى فى جوهرها الى ما يمكن ان يسمى « الماضى الموسيقى » .

ومن سمات « المعرفة » التى يستحضرها معه الشخص عند الاستماع الى مقطوعة موسيقية معينة انها تقوده الى بعض « التوقعات » بعضها يتدعم والبعض الآخر لا يتدعم وهذه العملية الخاصة بتدعيم التوقعات بالذات عملية مركزية فى الخبرة الموسيقية . فأحداث الماضى هى المقومات الاساسية التى تتكون منها التوقعات ، وهذا يوضح اهمية « الماضى » فى الموسيقى .

وقد تؤثر بعض المقطوعات الموسيقية فى الانسان تأثيرا انفعاليا خلال عملية الاشتراط وفيها يتم تعلم الارتباطات associations والتعميمات generalizations الا ان مشكلة هذا النوع من الاستجابة الانفعالية انه بسيط نسبيا وانه لا يعتمد فى جوهره على المحتوى الموسيقى للحن ذاته كما ان الموسيقى ليست مثيرا محايدا كما هو الحال فى المثيرات الشرطية الاخرى فكثير منا تحتل عندهم الحان معينة اهمية انفعالية خاصة . كما ان جميع الالحان ليست متساوية فى هذا الصدد .

فبعض الالحان اكثر ملاءمة للاحداث التى ترتبط به الا ان هذا يعد من نوع « استجداء السؤال » فى المنطق لأن الحالات المزاجية هى من خصائص البشر وليست من خصائص الموسيقى ومن المحتمل ـ بالطبع ـ ان يتعلم افراد ثقافة معينة ان انماطا معينةمن الموسيقى ترتبط بمواقف معينة وقد يتم هذا التعلم من خلال مؤسسات الاعلان او الاعلام (وخاصة الاذاعة والتليفزيون) او التربية ، واشهر الامثلة على ذلك هذا الربط بين المواقف « العاطفية » والالحان « الرقيقة » اكثر من الربط بينها وبين الالحان « العنيفة » وعادة ما تكون كلمات الملحن (فى حالة الغناء) من النوع الذى يجعل هذا الارتباط اكثر وضوحا . وبهذا يمكن لأى مقطوعة موسيقية ان ترتبط بأى حدث انفعالى ، بصرف النظر ـ الى حد كبير ـ عن طبيعة الحدث او اللحن ، ومع ذلك فان الانسانيتعلم ـ من ثقافته ان انماطا معينة من الموسيقى اكثر ملاءمة لانماط معينة من الاحداث . فلا يوجد فى الاستجابة الانفعالية الموسيقية ما هو طبيعى أو حتمى ، وانما هى فى جوهرها نتاج التعليم . ويختلف هذا القول عما هو شائع من ان المشاعر والانفعالات والحالات المزاجية متضمنة فى الموسيقى ذاتها الى انها من خصائصها . وقد يفيدنا هنا هذا التمييز الذى اهتم به برنشيتين واشرنا اليه فى القسم السابق ـ بين « المعنى » و « التعبير » .

وتلعب التوقعات دورا هاما كمحددات للحالات المزاجية والانفعالية فى ضوء ما هو خارجى عن الموسيقى ذاتها ، ويقترب ديفيز فى هذا مما يسميه برنشتين المعنى الخارجى . ومثل هذه العوامل الخارجية لها اهميتها فى تزويد الناس بمعلومات عن الحالات المزاجية الملاءمة . فلا يكاد يوجد انسان يقترب من قطعة الموسيقى وعقله ووجدانه « صفحة بيضاء » ومن المسائل الخلافية ان « الجنين » يظهر بعض الاستجابة للضجيج العالى فى العالم الخارجى . بل ان الموسيقيين والعازفين يتأثرون بما يعرفون عن المقطوعة الموسيقية ، وان نوعية ادائهم تتأثر بهذه المعرفة .

ويهتم ديفيز باحدى المسائل الهامة التى لم تشغل كثيرا اهتمام الباحثين من قبله وهى مسألة سيكولوجية المستمع (ص ٧٣) . وهنا يميز بين اولئك الذين يستمعون الى الموسيقى استماعا نشطا ، واولئك الذين يستمعون اليها كنوع من الخلفية فالمستمع النشط يقوم بعمليتين مختلفتين فى وقت واحد . النظر خلفا الى الماضى واماما الى المستقبل والنظر خلفا يتضمن تجهيز المعلومات الموسيقية التى تم الاستماع اليها توا ، اما النظر اماما فليس محض تخمين ، وانما هو من نوع « التنبؤ » المعتمد على معطيات متاحةللمستمع فى لحظة ما .

وتعتمد القدرة على اصدار التنبؤات على مدى تنظيم المادة المستخدمة فى القيام بالتنبؤ ويؤثر فى هذا نوعان من المتغيرات : احدهما درجة تنظيم المادة وثانيهما معرفة المستمع بطرق تنظيم المادة . ويفسر لنا هذا كيف ان كثيرين منا يستطيعون « التنبؤ » بالتنظيم الموسيقى عند الاستماع لموزارت ، بينما لا يستطيعون ذلك فى حالة شوينبرج او ستكوهاوزن .

ويلعب تنظيم المادة دورا هاما فى اداء العازفين ، فالمواد الاقل تنظيما يصعب عزفها

بدقة ، لصعوبات القراءة اللحظية من النوتة الموسيقية والتى تعتمد فى جوهرها على قدرة العازف على المبادرة anticipation ويفسر بعض الباحثين هذه النتيجة مرة اخرى فى ضوء فرص « التوقع » كمؤثر فى مقدار المعلومات الحسية اللازم للتعيين identification وكلما كانت المواد اقل تنظيما كان الافراد اقل قدرة على تخمين ما يحتمل حدوثه بعد ذلك (التوقع) ، مما يؤثر فى مقدار المعلومات التى يحتاجونها لتعيين هذه الاحداث .

ويتمثل الدور الايجابى للانسان ، فى تعامله مع الموسيقى ، فى جانب آخر وهو عملية التعرف على الاصوات . وفى ذلك توجد ادلة متوافرة على انه فى تذكر الالحان (سواء كان تعرفا او استدعاء) يستخدم الناس محكات داخلية او مجموعة من المحكات الداخلية لها طبيعة نغمية ، وفى ضوئها يزاوجون بين المادة المدركة ، وتتم عملية التعرف حين تتزاوج المادة التى يسمعونها مع تمثيلها الداخلى (أى صورتها الذهنية) internal representation ويسمى هذا التمثيل الداخلى احيانا بالمصفوفة النغمية Tonal Matrix (١٨) ، واحيانا اخرى بالسلم الداخلى للدرجات الصوتية النسبية (١٩) ، فهو شبكة أو قالب ذهنى متحرك يحدد العلاقات بين النغمات فى السلم الموسيقى لثقافة معينة وليكن السلم الموسيقى الغربى . ومعنى هذا ان مجموعة المحكات الداخلية تتميز فى جوهرها بأنها متعلمة ، وبالتالى فهى تختلف باختلاف الثقافات الموسيقة .

وبهذا تسقط دعاوى كثيرة شائعة حول العلاقة بين القدرة الموسيقية والأذن البشرية وترفض الاوصاف الشائعة مثل « شخص له اذن جيدة » او « الصم النغمى » التى ترجع جودة الاداء الموسيقى او سوئه الى الجهاز السمعى الطرفى ، لأن الاذن تسمع ولكنها لا تنظم ، والموسيقى فى جوهرها تنظيم . وفى هذا يتفق ديفيز فى كتابه الراهن ، مع مورسيل Mursell فى كتابه القديم الذى صدر عام ١٩٣٧ فى ان الموسيقى فى جوهرها نشاط عقلى معرفى . ومن السخف اعتبار الاذن جوهرية فى الموسيقية كسخف اعتبار ان سر القراءة هو فى قوة البصر .

واذا عدنا الى سيكولوجية الاستماع لمزيد من البيان للدور الايجابى للانسان فاننا نتفق مع ديفيز فى تأييده (ص ٨٢) على ان الاستماع ليس محض استقبال ولكنه عملية بناء ايجابية، فالاذن ببساطة تلتقط او تستقبل اشارة الصوت ثم يبنى المخ اللحن tune من هذه المادة الخام فاللحن ليس كذلك بسبب خصائصه الفيزيائية ولكنه يكون لحنا حين يدركه هكذا شخص ما ، وهكذا تختلف الالحان باختلاف الافراد فى قدراتهم التنظيمية . وبهذا المعنى فان اللحن هو متتابعة نغمية tonal يمكن تنظيمها فى وحدات لها معنى تتالف من وحدات لها معنى تتالف من عدد من النغمات تختلف عن اى تجمع عشوائي للنغمات المنفصلة .

ويستخدم ديفيز فى تفسير ذلك المفاهيم الجشطالتيه الكلاسيكية : الكل اكبر من مجموع اجزائه ، والقدرة على ادراك الانماط الكلية ،

---

(١٨) Creel, W., Boomsliter, P.C., Powers, S.R,. Sensations of tones as perceptual forms. Psychol Rev., 1970, 77. 534-545.

(١٩) Ward, W. D., Musical perception . In Tobias, J. V. (ed) Foundations of modern auditory theory Vol. I., 407-447. New York : Academic Press , 1970.

ومبادىء التجميع واهمها قانون الشكل الجيد وفطرية وتلقائية الميول التنظيمية (٢٠) الا انه تنبه الى حاجة بعض هذه المفاهيم الى التعديل فى ضوء نتائج البحوث التجريبية الحديثة التى تؤكد دور التعلم فى تكوين التجمعات الادراكية والتى تحتاج الى تطويع النظرية الجشطالتية وتطويرها ولم يكن ديفيز مجددا فى ذلك ، فقد كان العالم البريطانى فرنون (٢١) من رواد تطبيق مبادىء التنظيم الجشطالتى فى الادراك السمعى منذ منتصف الثلاثينات .

وقد حاول ديفيز ايضا الاستفادة من نظرية المعلومات التى صاغها فى صورتها المبكرة العالمان الامريكيان شانون Shanon **وويفر** Weaver فى اطار دراستهما لمشكلات الاتصال. وفى ضوء هذه النظرية يمكن القول ان المقطوعة الموسيقية تتألف من عدد من الاحداث (النغمة اوالنغمات التى يختارها المؤلف الموسيقى) . ويمكن على وجه التحديد ان نحاول مثلا اكتشاف مقدار المعلومات المتضمن فى مقطوعة موسيقية معينة فى ضوء طول النغمة والمسافة أى زمن النغمات والمسافات الصوتية المتضمنة . وهنا نجد ان ازمنة معينة للنغمات تكون اكثر احتمالا فى الحدوث من غيرها (مثلا السوداء crotchet d والبيضاء minims d .. الخ) ويمكن ان تتحدد الاحتمالات ، ثم نتأمل المسافات فنجد ان بعض المسافات المحتملة لها احتمالات حدوث مختلفة (فالمسافات الاكبر اقل احتمالا) وتطبيق معادلة نظرية المعلومات الاساسية يمكن قياس مقدار المعلومات المتضمنة فى اللحن باستخدام وحدات المعلومات bits وبهذه الطريقة يمكن أن نحدد ما اذا كان لحن معين يتضمن نغمات أكثر أو اقل احتمالا فى الحدوث .

ويربط ديفيز (ص ٨٨ — ٨٩) بين مقدار المعلومات واحتمالات الحدوث على الرغم من ان العلاقة بين هذين المتغيرين لا زالت من المسائل الخلافية فى نظرية المعلومات وتطبيقاتها فى علم النفس وفى رأيه انه اذا كان الشخص يستطيع التنبؤ باللحن الى حد كبير فان هذا اللحن يحتوى مقداراً ضئيلا من المعلومات . فالنغمات التى يتألف منها هذا اللحن لن تؤدى الى خفض عدم اليقين لأن الشخص متيقن بالفعل ، وبالتالى فانها تتضمن معلومات قليلة أولا معلومات بالنسبة اليه . ومن ناحية اخرى اذا كان الشخص اقل تمكنا من اسلوب موسيقى معين ، او كانت المقطوعة الموسيقية اكثر انحرافا عن الاسلوب المعتاد فانها تكون اقل احتمالا واكثر اصالة وبالتالى تتضمن على اكبر محتوى معلومات ، لأنها يصعب التنبؤ بها ويكون الشخص اقل يقينا بما سيحدث ، ولذلك تؤدى نغمات هذا اللحن الى مقدار أكبر من المعلومات لأنها تخفض مقدارا أكبر من عدم اليقين .

وقد اشار ديفيز (ص ٨٩) الى أن الالفة التامة باللحن او الجدة التامة له لا يفضلهما الناس، والافضل فى جميع الحالات ان يتضمن اللحن « مقدارا متوسطا من المعلومات » لا هو بالقليل جدا فيصل بالمرء الى حد السأم ولا بالكثير جدا فيعجز المرء عن استيعابه لتعقده ، ولا يؤدى به الى اختزال عدم اليقين . ويبدو

---

(٢٠) راجع : فؤاد ابو حطب ، امال صادق : علم النفس التربوى ، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ .

(٢١) العالم البريطانى P. E. Vernon هو احد روادسيكولوجية الموسيقى وقد ظل يشغل كرسي علم النفس التربوى بجامعة لندن منذ ١٩٤٩ حتى عام ١٩٦٨ حيث رحل الى جامعة كالا جارى بكندا وطوال تاريخه العلمى ظل متهما بالقياس النفسي وبخاصة قياس القدرات العقلية وقد حصلت كاتبة هذه الدراسة على درجة الدكتوراه تحت اشرافه من جامعة لندن .

لنا ــ وهذا ما لم يتنبه اليه ديفيز ان هذا يتفق مع قانون يركس ــ دودسون الهام (٢٢) .

ومن الصور الراقية للدور الايجابي للانسان ــ كما نسميه ــ التفضيل الموسيقى ، وهو كما هو معروف عند المتخصصين فى سيكولوجية الموسيقى احد جوانب التذوق . واهم مكونات التفضيل ــ كما يكشف عنهـا كتـاب ديفيز (ص ٩١) الاهتماميــة interestingness والسروريــة Pleasingness على الرغم من ان علاقة كل منهـا بالتعقد الذاتى كما تحـدده بحوث برلاين وزملائه قد تتخذ صورة مختلفة، فمنحنى الاهتمامية قد يتخذ صـورة الخط المسـتقيم بينما منحنى السرورية قد يتخذ صورة حرف U المقلوب ، الا اننـا نسـتطيع القول مرة اخرى ان الناس يفضلون المتتابعات التى تتضمن مقادير «متوسطة» من المعلومات، وان التعقد الذاتى يتزايد كدالة لمحتــوى المعلومات وهذان فرضـان يحتاجان لمزيد من البحث التجـريبى فى ميدان سـيكولوجية الموسيقى التى تتميز عن الفنون البصرية التى درست فيهما هاتان المشـكلتان دراسـة مستفيضة ، وتوجد بعض الشواهد المبدئية وفرتها بحوث Vitz عامى ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ وبحوث Walker عام ١٩٧٣ الا انها فى حاجة الى مزيد من المتابعة والاستعادة والتنظيم .

الا ان مسألة الدور الايجابى للانسـان لها حدودها . فمنذ بحـوث مورسـيل المبكرة وكتابات ريفيز Revesz التى ترجمت عـام ١٩٥٣ والمتخصصة فى سيكولوجية الموسيقى يشيرون الى بعض الخصـائص المتضـمنة فى الموسيقى ذاتها والتى تجعلها مصدرا للتفضيل ولا تلعب فيها عمليات التعلم دورا واضحا . ومن ذلك مسـألة المسـافات intervals والخصائص المسافية intervalic quality حيث تتحدد جميع الخصائص المسافية داخل مدى الاوكتاف ، وتظل هذه الخصائص ثابتة بصرف النظر عن المقام كما ان لكل نغمة من النغمات المختلفة فى السلم لها « طعم » مختلف ويصفون ببسـاطة خصائصـهـا الا ان احد الاسهامات الهامة ــ من الوجهة المنهجية على الاقـل ــ ما يقترحه ديفيز فى بحث سـابق له (٢٣) من امكانية بحث الموضوع على نمط ما جـرى فى بحـوث الانتباه حـول العـد numerosity والدمج fusion باستخدام مثيرات يتم عرضها بسرعة فقد لاحظ ديفيز ان المفحوصين كانوا أكثر دقة فى عد عدد النغمات فى بعض المتتابعـات اللحنية (والتى تتضمن نغمتين تعزفا بالتبادل بسرعة بحيث تستمر ديمومة النغمة الواحدة فقط ٤ ملليثانية) دون غيرها وتبين ان دقة المفحوصين فى العد ترتبط بدرجة التوافق او التنافر فى ازواج النغمات التى تعرض عرضا تتابعيا وانه توجد فروق بين هذا النوع من العرض من ناحية والعرض التقليـدى من ناحيـة اخـرى مما يؤكد ان المفحوصين يدر كونهما مختلفين . وتوصـل ديفيز (ص ١٠٢) الى فرض هـام يسـتحق مزيدا من البحث التجريبي وهو ان المسافات التى كانت توصف فى الماضى فى عبارات كيفية مثل « ناعمة » و « هادئة » وصارمة ، عنيفة انما تختلف فى احد ابعاد التمييز يرتبط بنسبة التكرار كما يحدث فى ظواهر التوافق والتنافر الا ان هذا الفرض يجب الا يخلط بما هو شائع عن ان المقام الصغير يحدث احساسا بالحزن ، وان المقام الكبير يفتقد هذه الخاصية ويحدث

---

(٢٢) راجع ايضا : فؤاد ابو حطب ، امال صادق : علم النفس التربوى القاهرة • مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ ، (ص ٢٤١ وما بعدها)

(٢٣) Davies, J. B., Barclay; G. Consonance/Dissonance and the fusion of non-simultaneous tones. Psychol. of Music 1977.

احساسا بالانشراح ويشير ديفيز هنا (ص ١٠٣) الى ما سبق ان ذكره فالانتين فى كتابه الشهير الذى صدرت طبعته الاخيرة عام ١٩٦٢ من ان هذه الظاهرة ثقافية فى جوهرها وعموما فان الغرض الذى يدعو ديفيز الى اختباره حول ان بعض المثيرات الموسيقية لها خصائص داخلية خاصة يستحق مزيدا من الاهتمام فى اطار ما يمكن ان يسمى الادراك الفراسى Physiognomic perception وهو الظاهرة التى تجعل بعض الحالات او الشروط سواء عند الانسان اوالحيوان أو الاشياء تبدو فطرية كما لو كانت تعبر عن خصائص معينة لانها تحرز نفس النوع من البنية ، كما يحدث حين يوصف شجر الصفصاف بأنه حزين لمظهره السلبى الكئيب المتهدل .

الجديد فى قياس القدرة الموسيقية :

لعل موضوعا من موضوعات سيكولوجية الموسيقى لم يحظ باهتمام الباحثين ما حظى به مفهوم القدرة الموسيقية . فمنذ ان بدأ سيشور برنامجه الشهير توالت البحوث حولها وتتابعت الاختبارات لقياسها ، وقد قامت كاتبة هذه الدراسة بعرض هذه البحوث عرضا ناقدا في بحثها للدكتوراه عام ١٩٦٨ والذى اشرنا اليه انفا .

والواقع ان مفهوم القدرة الموسيقية يرتبط بالخلافات النظرية ، والايديولوجية التى صاحبت ولا زالت تصاحب مفهومي «القدرة» والاستعداد ومشكلات قياسها ومفهومي الوراثة والبيئة كمحددات للسلوك الانسانى طوال تاريخ علم النفس ، كما ارتبط بالنماذج النظريةفيميدانالذكاءوالنشاط العقلىوالمعرفى، وهى مشكلات لم يتناولها ديفيز بالتفصيل الكافي وقد تخصص لها دراسة مستقلة (٢٤). وعلى اى حال فقد اشار ديفيز الى مشكلات تعريف القدرة الموسيقية وطبيعة الاختبارات التى انشئت لقياسها واختلافها فىمدى واسع بين تلك التى تتالف من مواد حسية ادراكية الى تلك التي تتضمن محتوى موسيقيا معتادا (٢٥) . كما عرض للخلاف الراهن حول ما يسمى فى الوقت الحاضر « مسالة جنسن Jensen Controversy » وخلص الى الموقف الذى يؤكد تفاعل الوراثة والبيئة معا في النشاط الموسيقى ويعتمد فى ذلك على الشواهد التى تؤكد دور التدريب فى بعض جوانب « القدرة الموسيقية » ومن الملفت للنظر حقا ان المؤلف في هذا الجزء من كتابه يعتمد على ما ورد على بعض رسائل الدكتوراة التى قدمت للجامعات البريطانية — فهو مؤلف بريطانى—الا أنه لم يكن منصفافي استخدامه لها. فقد اعتمد اعتمادا يكاد يكون كاملا على بحث شوتر Shuter بينما تجاهل تماما بحث المؤلفة وهو الاحداث ، وقد اجريا تحت اشراف استاذ واحد هو P. E. Vernon وفى جامعة واحدة هى جامعة لندن مع اختلاف طبيعة المشكلات (٢٦) وقد يكون عذر المؤلف

(٢٤) راجع جابر عبدالحميد جابر : الذكاء ومقاييسه . القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٧١ ، فؤاد البهي السيد/الذكاء ، القاهرة دار الفكر العربي ، ١٩٧٢ ، فؤادابو حطب : القدرات العقلية . القاهرة مكتبة الانجلو المصرية (ط ٢) ، ١٩٧٨ .

(٢٥) آمال احمد مختار صادق : دراسات علمية للقدرات الموسيقية — الكتاب السنوى فى التربية وعلم النفس (تحرير سعيد اسماعيل على المجلد الثاني دار نشر الثقافة)، ١٩٧٣ .

(٢٦) يمكن للقارىء المهتم المقارنة بين موضوعى الدراستين وتاريخ تقديم كل منهما لجامعة لندن .

— Shuter, R. P. An investigation of hereditary and environmental Factors in musical ability Ph.D Thesis, University of London, 1964.

— Sadek, A.A.M., A Factor-analytic study of musical abilities of Egyptian students taking music as a special subject. Ph. D. Thesis University of London, 1968.

انه رجع الى بحث شوتر فى نصه المنشور الذى صدر بعد اربع سنوات في كتاب ، اى عام ١٩٦٨ .

Shuter, R. The psychology of musical Ability. London : Methuen, 1968.

اما بحث المؤلفة ـ كغيره من معظم الدراسات للباحثين العرب الذين عادوا الى اوطانهم بعد ان انهوا دراستهم فى الخارج ـ فلا زال نصا غير منشور مودعا بمكتبة جامعة لندن . الا ان هذا في ذاته لا يعفى المؤلف من مسئولية عدم الرجوع الى الرسائل التي اجيزت من جامعات بلده ولكن لم يتح لها حظ النشر بعد .

وتظهر هذه المشكلة بوضوح اكثر ابتداء من الفصل الثامن من كتاب ديفيز حين يحاول المؤلف عرض مواد اختبارات القدرات الموسيقية التى ظهرت فى الميدان ، وحاول تلخيص العلاقات بين هذه الاختبارات فكان تلخيصه مبتسرا لو قورن بتلخيصنا الذى اعددناه فى رسالة الدكتوراه التى اشرنا اليها ويوضح الجدول (١) الذى يتضمن تلخيص ديفيز ، وجدول (٢) الذى يتضمن تلخيصنا لذلك .

جدول (١) تلخيص ديفيز لمكونات اختبارات القدرات الموسيقية

المكون الموسيقى		الاختبارات
الدرجة الصوتية	Pitch	مينورنج ، سيشور ، كوالواسر ـ دايكما ، بنتلى جاستون ، ونج
تحليل التآلف	Chordanalysis	وبخ ، بنتلى
الذاكرة النغمية	Tonal Memory	ونج ، بنتلى ، سيشور ، كوالواسر ـ دايكما ، جاستون ، دريك ، وستلروثورب
المسافات	Intervals	ماديسون ، لندين
الايقاع	Ryhthm	سيشور ، بنتلى ، كوالواسر ـ دايكما ، وستلروثورب ، فالكارى ، دريك .

جدول (٢) تلخيص آمال احمد مختار صادق لمكونات اختبارات القدرات الموسيقية فى بحثها للدكتوراه عام ٦٨ (ص ٥٥)

المكون الموسيقى	الاختبارات
الدرجة الصوتية (نسبية) Pitch (relative)	سيشور ، كوالواسر ، دايكما ، ونج بنتلى ، ريفيز ، سيرجسكى/مالتزو ، اورنمان ، مينورنج ، مور .
الدرجة الصوتية (مغلقة)	ريفيز ، شوين ، سيرجسكى ، ومالتزو
Loudness العلو	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، ونج
Rhythm الايقاع	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، دريك ، بنتلى ، ريفيز ، شوين ، سيرجسكى / مالتزو واورتمان ، مينورنج .
Time الزمن	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، اورتمان ، مور .
Timbre نوعية الصوت	سيشور ، كوالواسر / دايكما .
Tonal Memory الذاكرة النغمية	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، دريك ، ونج ، بنتلى ، ريفيز ، لورى ، سيرجسكى / مالتزو اورتمان ، مينورنج ، مور .
Chord Analysis تحليل التآلفات	ونج ، بنلي ، ريفيز ، شيرجسكي/مالتزو ، اورتمان
Rhythmic Accent التوكيد الايقاعى	ونج
Harmony الهارمونى	ونج
Phrasing جمع النغمات فى مقاطع	ونج
Music discrimination التمييز الموسيقى	لورى
Interval discrimination تمييز المسافات	دريك ، لندين ، ريفيز ، مينورنج ، ماديسون
Retentivity الحفظ	دريك
Intuition الحدس	دريك
Melodic transposition النقل اللحنى	لندين
Mode discrimination تمييز المقام	لندين
Molodic sequence التتابع اللحنى	لندين ، سيرجسكى / مالتزو
Rhythmic sequence التتابع الايقاعى	لندين
Tonal Movement الحركة النغمية	كوالرابر/دايكما
Melodic taste الذوق اللحنى	كوالواسر / دايكما ، دريك ، شوين
الصورة الذهنية للدرجة الصوتية	كوالراسر/دايكما
الصورة الذهنية للايقاع	كوالواسر / دايكما ، مور
Cadences القفلات	لورى

وقد تكون أهم الاضافات التى يقدمها ديفيز على مكونات اختبارات القدرات الموسيقية ما يتعلق بالدرجة الصوتية سواء كانت نسبية او مطلقة فقد اقترح طريقة مختلفة فى القياس تنتمى الى ما يسمى «تحديد موضع الدرجة الصوتية » Pitch location « وفيها يقوم المفحوص بالاستماع الى نغمة معيارية ثم يطلب منهم تحديد موضعها فى سلسلة من النغمات ذات « التردد الجارف » Sweep frequency والتى تتميز بالتغير المستمر فى التردد سواء فى اتجاه الارتفاع او الانخفاض ، وفى هذا تختلف عن النموذج الكلاسيكى في التمييز المطلق او النسبى بين نغمة جديدة ونغمة معيارية سبق الاستماع اليها وتخزينها فى الذاكرة كما هو الحال فى اختبارات سيشور وونج وبنتلى وغيرهم .

ثم يهتم ديفيز (الفصل العاشر) بذاكرة المتواليات النغمية Tonal Sequence والذاكرة النغمية او (الذاكرة اللحنية) melodic memory وكلاهما يشير الى القدرة على تذكر الالحان tunes وقد قيست هذه القدرة فى الاختبارات الكلاسيكية بتغيير الدرجة الصوتية او غيرها من الخصائص فى احدى نغمات لحن موسيقى ويطلب من المفحوص تحديد النغمة التى طرأ عليها التغيير والسؤال الذى يطرحة ديفيز (ص ١٤١) هو : هل يؤدى التغيير في عنصر منفصل او نغمة الى لحن يمكن ان يوصف بانه لحن مختلف ؟ ، الواقع ان الحكم على اختلاف اللحن يعتمد على عدد العناصر التى تم تغييرها فى علاقتها بالعدد الذى ظل كما هو ، بالاضافة الى مدى هذا الاختلاف . فاذا ظلت السمات المميزة للحن كما هى فان اللحن يظل متشابها من الوجهة النفسية حتى ولو طرات على عناصره الاخرى بعض التعديلات . ولذلك يقترح ديفيز ـ فى ضوء نتائج البحوث السابقة التى قام بها وخاصة بحثه للدكتوراه عام ١٩٦٩ ـ ضرورة النظر فى طرق جديدة لقياس هذه القدرة وخاصة بعد ما لوحظ من نتائج التحليل العاملى من ارتباطات اختبارات الدرجة الصوتية واختبارات تذكر الالحان ارتباطا عاليا . وقد فسر ديفيز ذلك (ص ١٤٧) بأن اختبار الدرجة الصوتية الكلاسيكى متضمن فى اختبار الذاكرة اللحنية الكلاسيكى ولذلك فهو يفضل التمييز بين المسافات (والتى هى في جوهرها فروق بين الدرجات الصوتية المطلقة) من ناحية وبين المحيط Contour او الشكل الكلى للحن من ناحية اخرى ، وهو تمييز يقتبسه من تبلوف (٢٧) ويقترح عملا اختباريا يطلب فيه من المفحوص التعرف على اجزاء متفرقة تماما من لحن. ففى بحثه للدكتوراه عام ١٩٦٩ وجد درجة عالية من التمييز بين العينات الموسيقية واللاموسيقية فى عمل يتطلب التعرف على متتابعة لحنية كلية قصيرة تعرف فى سياق متتابعة لحنية اكبر . ومن المهم ان نشير هنا الى ان كاتبة هذه الدراسة سبق لها ان انشأت اختبارا من هذا القبيل فى بحثها للدكتوراه عام ١٩٦٨ (ص ٣٣٣ وما بعدها) واطلقت عليه اسم « اختبار الاغلاق » ١ ، ٢ clousure test I,II على نمط اختبارات الاشكال المتضمنة embedded فى الادراك البصرى . ويتالف من صورتين في كل منهما يقوم المفحوص بتحديد ما اذا كان لحن معين متضمنا فى جملة موسيقية اكبر . ولا ندرى ان كان المؤلف قد اطلع على عملنا ولم يشر اليه ، وخاصة ان بحثنا سابق على بحثة

(٢٧) Teplov, B. M. Psychologic des aptitudes Musicalts. Paris : presses Universitaires des France-1966

زمنيا،ام الامر محض اتفاق و « توارد خواطر وافكار » (٢٨) بالاضافة الى اننا تنبهنا فى بحثنا السابق المشار اليه الى ضرورة التمييز بين « الاغلاق » من ناحية والمسافات intervals من ناحية اخرى وانشأنا اختبارا اخر اطلقنا عليه اسم « تقدير المسافات » ، وبهذا نكون قد سبقنا الى قياس المكونين الاساسيين للذاكرة اللحنية بالرغم من اختلاف الاطار النظرى بيننا وبينه.

والحق ان التمييز بين الاغلاق (المحيط اللحنى) وفروق الدرجات الصوتية (المسافات) مسألة صعبة انتبه اليها ديفيز فى كتابه (ص ١٥٠) فمن المستحيل في المرحلة الراهنة معالجة المحيط معالجة مستقلة عن المسافة ، بل اننا لو غيرنا اتجاه فروق الدرجة الصوتية فان المحيط اللحنى ينقلب كلية وبالتالى تدرك المسافات الصاعدة على انها هابطة والعكس صحيح . وفي رأينا ان هذا الموضوع قد يفيد كثيرا من « قواعد التحويل» التى تناولها برنشتين والتى عرضناها فى القسم السابق من هذه الدراسة .

ثم يتناول ديفيز بالتفصيل مسألتى التوافق/التنافر ، والايقاع وبالنسبة للمسألة الاولى يهتم ببيان أن أحكام الناس على مدى الشعور بالسرور او عدم السرور من تآلفات مؤلفة من نغمتين تتسم بدرجة عالية من الاتساق سواء كانت هذه الاحكام فى ضوء تقديرات الخشونة او احداث السرور وغيرهما . ولسبب تشابه هذه الاحكام فاننا نستطيع ان نفسر ذلك في ضوء التوافق / التنافر ، وهكذا يصبح التوافق / التنافر معناه المرتبط بالتقويم الذاتي للعمل الموسيقى وبالتالى فانه يتغير من حالة لاخرى كدالة للسياق .

اما بالنسبة لمسألة الايقاع والادراك الايقاعى فانه يمكن ان يتطور الى مستويات متطرفة من التعقد تتعدى حدود المستوى البسيط من « الاحتفاظ بالزمن » وعلى الرغم من ان الايقاع يكون اكثر فعالية حين يتحدد فى علاقة تكاملية تبادلية مع المتتابعات النغمية ، فانه لا يعد بحال من الاحوال تابعا للجوانب النغمية في الموسيقى ما لم نجعله نحن كذلك . ففي بعض الثقافات الموسيقية تحتل الجوانب الايقاعية اولوية عظمي ، بينما تشغل الجوانب النغمية دورا اقل . ويعترف ديفيز (ص٢٠٠) بان شيوع القول بان للايقاع دورا ثانويا بالنسبة للنغمية انما يرجع الى الثقافة الموسيقية الغربية التى تتضمن مثل هذا التمييز الذى يعنى فشلا فى استغلال امكانات الايقاع استغلالا كافيا ويبدو لنا ان الموسيقى العربية هي فى الوضع الافضل لانها لا تجعل لاحدهما اولوية على الاخر ، ويحتل فيهما الايقاع والنغمية مكانة تكاد تكون متساوية وكم نحن فى حاجة الى مزيد من البحث حول هذه المسألة في الاطار العلمى الذى تحدد سيكولوجية الموسيقى .

التفسير « اللغوى » لتاريخ الموسيقى الغربية :

ويخصص **برنشتين** اكثر من نصف كتابة (من ص ١٩٣ الى ص ٣٢٥) لما يمكن ان نسمية التفسير « اللغوى » لتاريخ الموسيقى الغربية،وهو احدث صور التفسير التاريخى. ويتناول هذا فى فصول ثلاثة هى على التوالى : مناهج ومخاطر الغموض ، وازمة القرن العشرين ، ثم شعر الارض ، وفي هذه الفصول نجد اعمق صور التحليل الموسيقى من وجهة النظر اللغوية .

(٢٨) ستؤجل الكاتبة الحكم فى هذه المسألة حتى تطلع على رسالة ديفيز كاملة ونرجو ان يتوافر هذا قبل اكتمال نشر كتابها * الاسس النفسية للموسيقى . مكتبة الانجلو المصرية (تحت الطبع) وعموما فقد نشر تقرير عن اختبارات الاغلاق الموسيقى فى المجلد الثاني من كتاب بحوث في تقنين الاختبارات النفسية . الانجلو المصرية ١٩٧٨ .

ففى تحليل برنشتين لمسألة الغموض فى الموسيقى يجد ان لكلمة ambiguity الانجليزية معنيان يردان الى المقطع ambi احدهما الثنائية حيث يعنى الشىء معنيين مختلفين ، وثانيهما العمومية والذى يعنى الابهام الذى يؤدى الى اللايقين ويمكن تتبع تاريخ هذين المعنيين فى الموسيقى فالغموض بالمعنى الثنائى من أمثلته الكروماتيةالدياتونية حتى وصل احتواء الاول فى الثانى الى حالة التوازن الكامل في موسيقى باخ التي كانت بداية للعصر الذهبى الذى استمر قرنا كاملا .

وحين يحلل برنشتين سيمفونية موتسارت فى مقام صول الصغير يجد فيها انواعا جديدة من الغموض حيث تتحول سيميتريات البنية العميقة ـ بقواعد التحويل اللغوية ـ الى ابنية سطح غامضة جماليا ، ويتعدى الامر حدود الغموض الثنائي الذى هو في جوهرة غموض فونولوجى ليصبح غموضا اعرابيا .

ويوجد نوع ثالث من الغموض هو ما يسمى الغموض السيمانتى ، ومن امثلته السيمفونية الريفية لبتهوفن التى تمتلىء باشياء غير موسيقية . وظلت تجربة بتهوفن هذه فى الصراع السيمانتى ، اى الموسيقى ذات البرنامج،تحت التحكم الكلاسيكى الكامل فلم يكن الرجل مهتما « بالرسم بالنغمات » وانما هو على حد قوله ، كان يوحى بالشعور بحياة الريف ، وظلت سيمفونية من الآثار الخالدة للعصر الذهبي .

وخلال القرن التاسع عشر نجد أن كل صور الغموض الثلاث تتزايد فى كل الكم والحدة ، ومع نهاية ذلك القرن نجدنا أمام المعنى الثاني للغموض اى « محض الابهام » وهنا تحولت المباهج الجمالية للغموض الى مخاطر . وتمثل هذا كله فى بتهوفن ، اخر الكلاسيكيين العظام واول الرومانسيين العظام ايضا . فمع بتهوفن بدأت الثورة الرومانسية مستحضرة معها الصورة الجديدة للفنان الذى اصبح يشعر بحقوق مقدسة اكدتها مبادىء الثورة الفرنسية وحريات عصر نابليون ، واهمها حرية خرق القواعد وابتكار قواعد جديدة وابداع صور ومفاهيم جديدة ، مما قاده الى عالم جمالى جديد . وظهر فى الميدان بايرون وجان بول وديلاكروا وفيكتور هوجو وهوفمان ، وشومان وشوبان وبرليوز وكلهم من دعاة الحريات الجديدة .

وقد أثرت هذه الحريات الجديدة فى الموسيقى من ناحية الابنية الشكلية والاساليب الهارمونية والتلوين الالى ، والميلوديا ، والايقاع ، فهذه جميعا كانت جزءا من عالم جديد يزداد اتساعا، يقع في منتصفه العواطف الشخصية للفنان .

ولا يتسع المقام لاستعراض المغامرات الفونولوجية والاعرابية التى استحدثها مؤلفو هذه الفترة . ويمكن للقارىء المهتم ان يعيد قراءة هذه المرحلة من تاريخ الموسيقى الغربية ويطبق عليها المبادىء اللغوية لتشومسكى والتى طورها برنشتين موسيقيا على النحو الذى بيناه .

الا أن أهم ما احدثته الثورة الرومانسية هذا التفاعل الجديد بين الشعر والموسيقى بل بين جميع الفنون ، بحيث أصبح الفنانون رسامى كلمات (لعلنا نذكر عبارة نزار قبانى)، موسيقى الوان ، شعراء نغمات ، وبالرغم من أن بدايات ذلك ظهرت فى أعمال بتهوفن ، الا ان الامر ظل ينتظر برليوز ليظهر «بوضوح» هذا « الغموض » السيمانتى الجديد وخاصة فى عمله الكبير Symphonic Fantastique وظهرت له أعمال ومؤلفات متنوعة مثل الاوبرا ، والاوراتوريو والكانتاتا والاغنية والموسيقى ذات البرنامج الصريحة . وفيها جميعا ارتبط الادب بالموسيقى . فبرليوز يريدنا ان نكون على وعى بالمعانى المحددة المتعدية للموسيقى وليس مجرد الايحاء بمشاعر

كما هو الحال عند بتهوفن فى سيمفونيتـه الريفية . وهذا التغير يجبر المستمع علـى تكوين اتجاه استماعى جديد ، فعليه ان يستمع على مستويين في وقت واحد مستوى موسيقى بحت ، ومستوى متعدى للموسيقى .وظهر هذا خاصة فى روميو وجوليت التى سـماها السيمفونية الدرامية ، ويقصد برليوز بذلك ان دراما شكسبير اصبحت تروى موسيقيا باضافة الكورال والغناء الفردى بل ان المناظر الهامة (معركة الشارع، منظر الشرفة ، منظر المقبرة وغيرها) فان الاوركسترا ترويها وحدها بعبارات مصورة الى حد كبير .

وبعد عقدين من الزمان **اشتق فاجنر** عمله الشـهير اوبرا Tristan & Isolde من روميو وجوليت لبرليوز مستخدما طـرق النحو التحويلى بمعناه عند تشومسكى حيث احد الابنية السطحية (عند برليوز) اصبح بنية عميقة لبنية سـطح اخرى (عند فاجنر). ولم يعتبر برنشتين ان فاجنر قد اقتبس من برليوز ، وانما هو في رأيه « ساحر تحويلى » وهو مثال على أن اللغة النغمـية يمكن أن تتحول من فنان لاخر ، وتنمو فى التعبـيرية والاتساع فى مدى زمنى لا يزيد على عشرين عاما . وقد يلاحظ قارىء تاريخ الموسيـقى الغربية امثلة على هذا ومن ذلك التحول من هايدن الى بتهوفن ، ومن سـكرايين الـى سترافنسكى ومعهذا التحول يزداد الغموض. وتعد اوبرا Tristan & Isolde قمة فى هذا ــ فهى نقطـة تحول ــ بعدها لم تعـد الموسيقى كمـا كانت . لقـد وجهت تاريخ الموسيقى مباشرة الى الازمة التى واجهتهـا في القرن العشرين وهى الازمة التى لم تحـل حتى وقتنا الحاضر ، وعمرها يزيد الان على نصف قـرن .

ان مهمتنا ــ كما يقول برنشتين (ص٢٣٨): ان نواجه السـؤال اللامجاب « لا يفيز وان نفهم هذه الازمة ، ولكن نفعل لابد مـن البحث عن جذورها فى القرن التاسع عشر حـين كانت الفنون جيعا على اعتاب تغير راديكالى لا مجرد تغيير اسلوبى فقد ظهرت الانطباعيـة في الفنون التشكيلية وكانت التكعيبية علـى الابواب والتجريدية فى الافق القريب . وظهر الشـعر الحديث متحديا قواعد الاعراب ، مؤكدا على انتشار المعنى وعدم الاتسـاق المنطقى وخاصة شاع فى كل هذا غموض الاحلام والصور والرموز . وظهر هذا كله فى الموسيقى وخاصة في مقطوعة ديبوسى prelude a L'aprés-midi dùn Faune والتى اعتمد فيها على قصيدة شهيرة لما لارميه .

واسـتخدم ديبوسـى فى هذه المقطوعـة التريتون tritone (الرابعة الزائـدة) وهى مسـافة لها دلالة خاصـة في التـاريخ الموسيقى كله لانها تناقض المفاهيم الاساسـية للمقامية الدياتونية وظلت مرفوضة فى كـل العصور،بل سـميت « الشيطان فى الموسيقى » diabolus in musico ومع ذلك اعتبرها ديبوسى المبدا البنائى الاساسى فىموسيقاه . وقد حلل برنشـتين هـذه المقطوعـة تحليـلا موسيقيا عميقا توصل الى أنها تحتوى على اول مادة موسيقية لامقامية atonal فى تاريخ الموسيقى ، ومع ذلك فهى تعـد احدى روائع البنية الموسيقية .

ومع بداية القرن العشرين ظهر فى الافق شىء جديد ، اضطراب ممتزج بشـعور بأن موجة التفاؤل الزائد لن تسـتمر ، شـعور بنهاية القواعد في الموسيقى والرسم والشعر ، وتدهور البورجوازية والثروة الاسـتعمارية والقوة الامبريالية لقد كانت العقول الحساسة فى الثقافة الغربية وخاصة فى عام ١٩٠٨ تتوقع انهيارا اجتماعيا ، ظهـر بالفعـل فى الحـرب العالمية الاولى ، بل ظهرت في ذلك الوقت بوادر مبشرة للفاشية حين يتحدث مارينيتى عن المستقبلية ويعظم من شـأن الحرب والاله

والسرعة والخطر ، ويدعو الى تحطيم الماضى بكل تقاليده ، ومنه الموسيقى . وفى نفس الوقت كان مالر Mahler يكتب السيمفونية التاسعة وسكرايبن يكتب برومثيوس ، وسيبيلوس يكتب السيمفونية الرابعة وفيها جميعا وداع للمقامية وتعبير عن شكوك ومخاوف غير محددة .

وكانت اشد هذه « التنبؤات » حدة ماكان في فينا عاصمة امبراطورية النمسا والمجر المنهارة وقد عبر كارل كروس عن ذلك فى كتاباته النقدية عن انحطاط اللغة ، وبهذا كان يتوقع ما سيحدث ، تماما كما فعل مالر الذى مات مع موسيقاه المقاميه الحبيبة ، وفى نفس الوقت كان يولد مؤلف جديد فى الثلاثينات من عمره ـ يتوقع أيضا ما سيكون، وسيعيش في خضم الازمة حتى العنفوان ، انه ارنولد شوينبرج .

ان المشكلة المبكرة التى واجهها شوينبرج

ان الغموض المقامى الذى ارتاده فاجنر تطور من بعده الى الحد الذى اصبح يتطلب حلا جذريا . لقد أصبحت الاعمال ليس فقط لا يمكن معالجتها كروماتيا ولكنها تضخمت فى الحجم وظهرت اكثر المقطوعات الموسيقية طولا وكثافة وتعقدا في التاريخ الموسيقى من تاليف رجر Roger بفتز Pfitzner ، بل ومن تاليف شوينبرج نفسه (مقطوعته المسماة Gurrelieder) وهكذا اصبح الغموض الفاجنرى ازمة حقيقية .

وحتى عام ١٩٠٨ كان شوينبرج يسعى جاهدا للمحافظة على المقامية وعلى كروماتية ما بعد فاجنر وبعد مصنفه العاشر opus lo مقطوعته المقامية الاخيرة لسنوات عديدة تالية . وابتداء من المصنف الحادى عشر opusil المسمى Three Piano Picees ظهرت اللامقامية atonality ولم تكن لامقامية ديبوسى فى السلم ذى الابعاد الكاملة الذى هو

فى جوهره « مقامى » ، وانما كانت لا مقامية non-tonal بالمعنى المباشر للكلمة وهكذا اواجه تاريخ الموسيقى التغير الكامل فى مساره .

وفي نفس العام ـ فى مقاطعة كونكتيكت بالولايات المتحدة ـ ظهر أكثر التعليقات حدة على الازمة المقامية من مؤلف امريكى مجهول، لم يسمع به احد ، ولم يحظ بأى تقدير ، هو تشارلز ايفيز Charles Ives في مقطوعة صغيرة رائعة اسماها « السؤال اللامجاب » The Unanswered Question على الرغم من انه لم يكن على علاقة بشوينبرج ، أو على وعى بأزمة فينا الحضارية والسؤال الذى تطرحه موسيقى ايفز هو سؤال ميتافيزيقى فى جوهره الا انه ـ كما يرى صاحبه ـ بل وكما يحاول برنتشين ان يحدده (ص ٢٦٨) ـ هو سؤال موسيقى : فهو اى موسيقى فى قرننا العشرين ؟ وقد عبرت هذه المقطوعة بصدق عن أزمة القرن الوليد فى ذلك الوقت .

وسرعان ما انقسم القرن العشرين كما ينقسم النهر الى فرعين فمن ناحية نجد المؤلفين المقاميين يقودهم **ايجور سترافنسكى** Igor Stravinsky يسعون الى شمول الغموض الموسيقى اوسع نطاق باستخدام انواع جديدة من التحويلات ، لكنها تظل دائما ـ الى حد ما ـ داخل حدود النظام ـ المقامى بينما نجد ـ من الناحية الاخرى المؤلفين اللامقاميين يقودهم شوينبرج يبحثون عن المجاز الجديد خلال تحويل واحد هائل وعظيم هو تحويل النظام المقامي كله الى لغة شعرية جديدة ومختلفة وظل الخلاف بين الجانبين المتصارعين حول ايهما يمثل حقا « الموسيقى الحديثة » .

وقد اختار بعض أحد الجانبين دون الاخر ومنهم ثيودور ادورنو T.Adorno الذى تحيز صراحة لشوينبرج فى كتابه الشهير « فلسفة الموسيقى الحديثة » . الا أن برنشتين يرى

(ص ٢٧٠) ان الامر يمكن ادراكه بطـريقـة هيجل الجدلية ــ على انه «تناقضات منطقية» لنفس الازمة الثقافية اى أن سترافنسكى وشوينبرج ليسا الا طريقين مختلفين لنفس الشىء ، فقد حاول سترافنسكى الابقاء على التقدم الموسيقى متحركا بالاستمرار فى اشتقاق غموض مقامى وبنيوى حتى وصل الى نقطة اللاعـودة . اما شوينبــرج ــ متنبئا بنقطة اللاعودة هذه ومستعينا بالحـركة التعبيرية التى سادت الفنون الاخرى ــ فقد انشـق كلية على المقامية وعلى الابنية الاعرابية المعتمدة على السيمترية .

وقد اشرنا الى بعض تجارب شـوينبرج المبكرة في مصنفيه العاشر والحادى عشر التى ظهرت فيها اللامقامية الحرة . الا انه حسم الامر تماما فى رائعته التعبيرية الخالدة المسماة Pierro Lünaire (مصنفه الحـادى والعشرين) وهى عبارة عن دائـرة Cycle مكونة من ٢١ قصيدة شـعرية باللغة الالمانية لالبرت جيرود للغناء مع مجموعة صغيرة من الالات وفيها ابتكر نوعا جديدا من الغموض اسماه Sprechstimme حيث المغنى لا يغنـى بالفعل وانما يصدر شيئا وسـطا بين الغناء والكلام ، وكان هـذا فى ذاته ضربة جـديدة للمقامية .

ولكن سرعان ما اتضح ان اللامقامية الحرة كانت فى ذاتها نقطة لاعودة فهى تحقق شرط التقدم الموسيقى ، لانها تواصل خط التعبيرية الرومانسى بطريقة ذاتية من فاجنر وبرامز حتى بروكز ومالر ــ لقد قضى على جميع القواعد وادى هذا هذا الى ظهور موسيقى فى غاية الصعوبة سواء من حيث الشكل أو المحتوى . ولم يعد من السـهل على المؤلف الموسـيقى أن يظل محافظا على لا مقاميته بسبب وجود حافز مقامى فطرى لدينا جميعا .

ولهذه الاسباب مجتمعة كان لابد من ظهور نسق جديد من نوع ما للتحكم في «الفوضى» . ولهذا فان شوينبرج اتجه الى تطوير طريقته الشهرة فى استخدام النغمات الاثنتى عشـرة والف مصنفه الهام الثالث والعشرين opus 23 عام ١٩٢٣ وفيه تعرض جميع النغمات الاثنى عشر فى نظام محدد مقدما ، أو فى سلسلة دون أن تتكرر نغمة واحـدة الا بعـد ان تعزف النغمات الاحدى عشر الاخرى وتسمى هذه النغمات الاثنى عشر Twelve-tone row (بالصيفه الاثنى عشرية) (٢٩) واصبحت تقوم بوظائف معينة مشابهة لتلك التى تقوم بها فى النظـام المقامى ، وتسمى dodecaphonic بل حلت محل التاليف المقامى وقدمها شوينبرج هدية لمؤلف القرن العشرين الذى يعيش الازمة . وشغلت خيال مؤلفين كبار من امثال البـان برج Alban Berg وانطون ويرن Anton Webern وكلاهما مـن تلاميذ شوينبرج واسـتمرت حتى يومنا الحالى ، مع بعض التعـديلات بالطبـع تمثلت فى موسـيقى مؤلفـين مثل ستوكهاوزن وبوليز ، وورين ، وكرتشـير ، وروبيه ، وفوس ، وبريو وموسيقى برنشتين نفسه رغم ندرتها كما يقول هو (ص (٢٨) .

والاشكال الاساسى هنا ان « القواعـد » الموسيقية الجديدة عند شوينبرج لا تعتمـد اعتمادا واضحا على وعى فطرى او على حدس بالملاقات المقامية ، انها تشبه قواعـد « لغة اصطناعية » وبالتالى يجب تعلمها . ويبدو أن هذا يقودنا الى ما اعتيد على تسميته بانه « شكل بلا محتـوى » ، وهـذا ما اتهم به

---

(٢٩) ترجم هذا المصطلح Twelve- one row بالصيغة (الاثنى عشرية) فى المرجع التالي هوجو لايختنتريت ــ الموسيقى والحضارة . ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزى . المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٤ ص ٤٣١ .

شوينبرج في الاتحاد السوفيتي الذى يرفض « الصورية » formalism وهذا غير صحيح لقد كان الرجل موسيقيا محبا للموسيقى . ولديه شعور بالمقامية فى جميع موسيقاه حتى نهاية حياته . وفى العقد الاخير من حياته كتب يقول : « لدى شوق للعودة الى الاسلوب القديم » وظل قويا عندى ومن وقت لآخر كان على أن أوضح لهذا الحافز» (ص٢٨٧) وهذا هو سبب انه كتب كثيرا من الموسيقى المقامية حتى فى نهاية حياته عام ١٩٥١ واعتبر الفروق بين نوعى الموسيقى فروقا اسلوبية . هل تصدق ان هذا القول يصدر عن رجل انفق معظم حياته يمزق عالم الموسيقى بأنكار المقامية ؟ . وهكذا نجد اننا أمام قول برنشتين الصريح (ص ٢٩١) بان الموسيقى كلها مقامية حتى ولم تكن كذلك ، لانها لا يمكن ان تكون بلا جذور او تقاوم « الفطرة » الانسانية وقد نما هذا الاتجاه عند برج الذى يعد اكثر تلاميذ شوينبرج حماسا والتزاما بالنغمات الاثنى عشر الا انه طوره ليحقق ما يسميه برنشتين (٢٩٧) الغموض الايجابى بدلا من «الغموض السلبى» الذى يلاحظه عند شوينبرج والذى يرجع ــ عنده ــ الى أن موسيقى شوينبرج لا تألفها « فطريا » الاذن البشرية لانها اقرب الى « اللغة الاصطناعية » كما اشرنا .

وظهر هذا التقدم فى موسيقى برج فى اخر اعماله خاصة وهو كونشرتو الكمان الذى كتبه عام ١٩٣٥ وفيه لم تعد المسألة ان تكون مقاميا او لاتكون وانما تحقيق التوازن العادل بينهما . فقد اختار لهذا الكونشرتو صيغة النى عشرية مليئة بالتضميمات المقامية ، اى لها جذور قوية جدا فى الماضى الموسيقى التقليدى فالمسافات فيها سيمترية ، وفيها لاغة « التصالب » من نوع ا ب : ب ا على النحو الذي بينه برنشتين فى تحليله الموسيقي اللغوى الاساسى . واضاف الى ذلك كله « القلب » inversion على طريقة باخ ، والتجزىء fragmentation على طريقة بتهوفن، والغموض الايقاعى على طريقة شومان بالاضافة الا كل ما هو اساسى فى مؤلفات جميع مؤلفى فينا . ولكنها ليست من نوع موسيقى فينا المعتادة ، انها ــ مع هذا كله موسيقى معتمدة على صيغة الاثنتى عشرة نغمة ، وهكذا غموض المقامية ــ اللامقامية الى خلق سطح جمالى ايجابى .

هل حلت مشكلت الغموض الاقصى بهذا العمل الذى الفه برج عام ١٩٣٥ يرى برنشتين (ص ٣١٢) ان الامر يزداد وضوحا لو تأملنا اسهام جوستاف مالر بالرغم من انه من جيل اوائل القرن العشرين ففى نفس العام ١٩٠٨ الذى كتب فيه ايفز «السؤال اللامجاب» كتب مالر سيمفونيته التاسعة التى كانت أيضا سؤال عظيما ، الا انها تضمنت جوابا له ايحاءاته العميقة . واهم هذه الايحاءات أن قرننا الحالى هو قرن الموت . ولم يكن مالر وحده في نظرته ، فقد كان الى جانبه فرويد واينشتين وماركس وشبنجلر ووتجنشتين ومالتوس وراشيل كارسون . وقد شهد هذا القرن بالفعل حربين عالميتين مدمرتين ، وحروب صغيرة أخرى لا تنتهى ، كما شهد كل صور الظلم والارهاب ، وابشع صور الحكم الشمولى . وكانت الحركات الفكرية والايديولوجية والفنية التى شهدها القرن محاولات للعلاج : الوضعية ، المنطقية الوجودية والتكنولوجيا المتقدمة ، وعصر الفضاء ، والشك فى الحقائق والامراض العصابية والذهانية ، والحلول الشخصية لتحقيق السعادة الفردية فى انفاق الوقت (أو قتله ان شئت) وجمع المال ، ثم ظهور الحركات الدينية الجديدة والحركات الفنية الجديدة فى الرسم والموسيقى والشعر وكلها جزء من الجواب الذى تنبأ به مالر : الموت ، ولكن ليس الموت الفردى على طريقة القرون الماضية ولكنه الموت الكلى ، موت الكواكب الذى نعيش عليه .

واعظم من صدق « نبوءة » مالر كان شوينبرج وسترافنسكى ، كانا استمرارا له بالرغم من اختلافهما الكلى - فقد قضيا حياتهما يصارعان بطرقهما المختلفة للابقاء على التقدم الموسيقى واستمراره تجنبا « لليوم الاسود » - كما يقول برنشتين (ص ٣١٥).

ولم تكن موسيقى القرن العشرين وحدها التى ولدت من رحيم اليأس والاحتجاج او من الهرب من كليهما . ففى الادب ظهر سارتر وكامى واندريه جيد ، كما ظهرت أعمال من نوع الغثيان والغريب والشمس تشرق ثانية والمزيفون والجبل السحرى ودكتور فاوست، بل حتى لوليتا وفى الفن التشكيلى نجد بيكاسو ومستريكو وسيلفادور الى . وفي الشعر برز ت.س اليوت باعماله الشهيرة حفل كوكتيل ، القتل فى الكندرائية ، الارض الخراب ، الرباعيات الاربع ، كما برز أودن وقصيدته الشهيرة : عصر القلق ، ثم قصيدته الاشهر فى الوقت الحاضر For the time being وكذلك الشعراء العظام باسترناك ، وبابلونيرودا وسيلفيابلات وفى السينما ظهر فيلم الحياة اللذيذة وفى المسرح ظهرت في انتظار جودو ووازك ، ولولو ، وموسى وهارون والام شجاعة وهى جميعا اعمال عظيمة ولدت من أعماق اليأس مغموسة بطعم الموت الا أن أعظم ما فى هذا كله ان الموسيقى العظيم مالر تنبأ بهذا وقاوم الدخول فى القرن العشرين عصر الموت وعصر نهاية الاعتقاد الا أن مقاومته لم تتعد حدوده كفرد فمات مبكرا عام ١٩١١ .

ويخصص برنشتين الفصل الاخير وعنوانه « شعر الارض » لمسالة الصدق Sincerity في الفن، وفى اطارها يحلل الصراع بين شوينبرج وسترافنسكى فالثنائية الهامة التى اكتشفها فى عمل ايفيز العظيم « السؤال اللامجاب » ليس بين المقامية واللامقامية وانما هى اوسع نطاقا من ذلك وترتبط بالسؤال الاكبر وهو الصدق « الذى يقصد به التعبير المباشر عن الشعور والذات استمرارا لخط فاجنر لعظيم . وكان شوينبرج الامتداد الطبيعى لهذا التيار في كل موسيقاه سواء كانت مقامية أو لامقامية أو متسلسلة Serial .

ويرتبط بهذا مسالة اخرى هى العلاقة بين الفن art والصناعة artificiality فالى اى حد يمكن للفن ان يكون اصطناعيا ثم يبقى فنا ؟ الاجابة تختلف من عصر لاخر ومن فترة أسلوبية لاخرى ، ومن ثقافة لاخرى وفى جميع الاحوال يتضمن الفن صفات artifices معينة وان تكون متفننا artistic ان تكون أيضا صناعا ar ful ولذلك فمن المستحيل التمييز القاطع كما هو الحال عند ادوورنو حيث يعتبر الفن الاصيل هو ذلك التعبير الذاتي الصادق وغيره يكون اصطناعا وبالتالي يعد زيفا .

واذا عدنا مرة أخرى الى ازمة القرن العشرين فان سترافنسكى هو الذى ظهر ليقود عملية الانقاذ الكبرى للمقامية فى هذه السنوات الحاسمة قبل الحرب العالمية الاولى . فموت مالر عام ١٩١١ ، ومن بعده ديبوسى بدأ كما لو كان موتا للمقامية . كما برز شوينبرج منكرا عنيدا لها، الا انه من حسن حظ المقامية ان يظهر سترافنسكى فى نفس الوقت داعية عظيما للمقامية . وبدأ الموقف على هذا النحو : شوينبرج يكرس نفسه لانقاذ الموسيقى من أزمتها بالاستمرار في التقليد الذاتى الرومانسى، بينما يتاهب سترافنسكى لقيادة حركة جديدة تبعث الحياة فى المقامية، « المتحضرة » ، وهذا ما حاوله لاكثر من أربعين عاما : أن تبقى المقامية « طازجة » وقد يجادل ادورنو بأن فعل ذلك عن طريق «التبرير» وذلك « بتجميد » الحياة فيها . وهذا في رأى برنشتين (ص ٣٣١) وصف ساخر لطريقة سترافنسكى فى « التعبير الموضوعى الجديد » .

ولكن هل يوجد حقا ما يمكن أن يسمى « التعبيرية الموضوعية » objective expressivity وهل هذا ممكن حاليا ؟ ان الاجابة دائما كانت بالايجاب على مدار التاريخ الموسيقى سواء فى العصور الوسطى أو عصر الباروك ، أو الكلاسيك ، أو الموسيقى الحديثة ، وليس اقل منها موسيقى ايجور سترافنسكى ولقد كانت هذه التعبيرية الموضوعية فى بداية القرن العشرين ضرورة مطلقة كرد فعل للذاتية المتطرفة فىالموسيقى الالمانية من فاجنر حتى شوينبرج . وكانت لهذا الاتجاه مقدمات فى باريس عام ١٨٩٨ عند اريك سالى الذى رفض اتجاه « التعبير عن الذات » الذى كان شائعا حينئذ ومن الطريف أن هذا الاتجاه ظهر متوازيا فيالفنون الاخرى ومن ذلك عند بيكاسو فى الرسم وعند كوكتو فى الادب .

ومن الطريف أن سانتى وبيكاسو وكوكتو تعاونوا جميعا عام ١٩١٧ فى عمل باليه اسمه «الاستعراض Parade وفيه استغل كل اسلوب مضاد لفاجنر أو قل على الاصح مضاد للذاتية الرومانسية وللبورجوازية ، وهذا ما جعله يبدو مضادا للصدق الفنى ، بمعناه « البورجوازى » ، بل ومضادا «للفن»بمعناه الشائع في اواخر القرن التاسع عشر . الا أن هذا الباليه كما يرى برنشتين ص ٣٣٣ ـ ليس اقل صدقا من موسيقى الباليه فى اوبرا عايدة (التى الفها موسيقى ايطالى في القرن التاسع عشر من موسيقى مصرية زائفة) اما المضاد لهذا الفن حقا فقد اتخذ صورته المتطرفة فى الدادية dadurism .

وكان سترافنسكى هو الرجل المناسب فى اللحظة المناسبة ، الرجل الذى يستخدم « الموضوعية الجمالية » وينتج منها موسيقى « جميلة » حقا وعنده لم يعد المؤلفالموسيقى يعبر عن ذاته ، أو صراعاته الداخلية أو عالمة النفسى ، وانما هو يتأمل عالما مرتبطا به وجدانيا ـ كما فعل بالعالم النوعى للكارنفال الروسى فى Petrouckha ، او عالم الحلم بروسيا الوثنية في Le Score ،وتصبح الموسيقى الناتجة حينئذ نوعا من الوثيقة الجمالية او العرض الجمالى الموضوعى .

ويتناول برنشتين اسهامات سترافنسكى فى اطار تحليله اللغوى الموسيقى اى من خلال الجوانبالفونولوجية والاعرابية والسيمانتية. وقد تكون أهم اضافته الفونولوجية ما يتم في استخدامه المتزايد لما اعتيد تسميته بالتنافر وبعبارةاخرىفانمقامية سترافنسكى اكتسبت اضافة هامة هي : الحرية التنافرية واصول هذا التنافر الجديد أكثر اساسية من محض الاستخدام الجزافى لنغمات خاطئة بفرض احداث الصدمة واكثر جدة واكثر قصدا ، واكثر تنظيما ويقترح برنشتين (ص ٣٣٨) طريقتين لفهم هذا التنافر الجديد وهما :

١ ـ توسيع فكرة الثلاثى riadic بحيث أصبحتالتآلفاتالسباعية او التساعية أو الاحدى عشرية وغيرها تؤدى الىالتنافرات المقامية الجديدة

٢ ـ المفهوم الجديد للمقامية المتعددة polytonality أى استخدام أكثر من مقام واحد فى المرة الواحدة ، وفيه بدا كما لو ان المقامية يمكن انقاذها وتحديثها بنوع من الانقسام الذاتى ، اى انقسام اى مقام الى مقامين مختلفين ومتانيين أو أكثر . وفى حالة الانقسام الى مقامين تحصل على المقامية الثنائية bitonality وفي حالة ما هو أكثر من مقامين نحصل على المقامية المتعددة polytonality .

وقد استخدم سترافنسكى التريتون فى مقامياته الثنائية كما وجدناه عند ديبوسى والبان برج ، الا ان التريتون يقوم عنده بدور

جديد تماما ، فهو يعطينا هذه العلاقة التريتونية غير المستقرة بين ثلاثيتين نقضيتين تماما وبالتالي ينتج غموضا رائعا .

الا ان المقامية الثنائية لا تؤدى وظيفة انتاج الثنائيات فقط ، وانما يمكن ان يؤدى الربط بين تالفين مختلفين الى خلق تآلف ثالث ، اى وحدة فونولوجية جديدة وكل من هذين التالفين لا يكون فى ذاته مقاميا مقامية واضحة بل هما معا ، وهذا نوع من التنافر الجامح . وهذا طريقة جديدة تماما في النظر الى الهارمونى المقامى ، طريقة تنسب الى سترافنسكى وحدة .

اما المقامية المتعددة فتنشأ من الجمع بين علاقتين مقاميتين او اكثر ، وقد تكون اشد تعقدا من ذلك . ويرتبط هذا باحد الجوانب الاعرابية وهو الاحلال الايقاعى Rhythmic displacement وفيه نجد انفصال ذلك الايقاع الذى يشبه التعدد المقامى . ويمكن ان يسمى « التنافر الايقاعى » كما يقترح هارولد شابيرو « الصخب اللاسيمترى » asymmetry racket حيث اصبحت اللاسيمترية فنا في ذاتها . وبلغة تشومسكى فان سترافنسكى استخدم اجراءات التحويل « اللغوى » . وطريقته فى هذا تشبه الطرق التكعيبية cubistic عند بوال وبيكاسو . وتتمثل هذه الخصائص فى اعمالة كلها ، وخاصة سيمفونية Psalms التى تعد اعظم اعماله ، ان لم تكن اعظم اعمال القرن العشرين .

وهذه اللاسيمترية الايقاعية هى المقابل الاعرابى للتنافر الفونولوجى ويمكن ان نجد مقابلا اعرابيا اخر للتعدد المقامى ذاته هو ما يسمى التعدد الايقاعى dolyrhythm والذى يعنى – كالتعدد المقامى – وجود ايقاعين او اكثر فى نفس الوقت .

وتؤدى هذه التنافرات الفونولوجية والاعرابية الى ظهور ما يسمى البدائية primitivins ويضاف الى ذلك الجانب السيمانتى او المعانى « البدائية للموسيقى الشعبية folkmusic » والتى تمثل دم الحياة في هذه الاعمال وهذا هو احد المعانى الذى تفهم به موسيقى سترافنسكى على انها « **موسيقى الارض** » ، **فاعمالة عميقة الجذور في ارض الفولكلور** ، بل تصل الى ما هو اعمق من الموسيقى الشعبية التقليدية الى ما قبل التاريخ . فبعض نغماته فى Les Noces تبدو كما لو كانت من موسيقى الصين القديمة، وبعضها اكثر بدائية من ذلك . انه لم يحتو السلم «البنتاتوني فقط ، بل احتوى ايضا تجمعات النغمات الثلاث او الاربع كما ان العنصر الفولكلورى يركز كثيرا على الجانب الاسطورى ، او ما يسميه كارل يونج اللاشعور الجمعى ، مما يجعل اعمال سترافنسكى اقرب الى المجاز الانثرويولوجى العميق .

الا ان الاثار السيمانتية الاكثر حدة فى بدائية سترافنسكى نتجت عن « الحداثة التى يتناولها بها . وهكذا نجدنا امام مؤلف موسيقى حاذق فى القرن العشرين يكتب موسيقى ما قبل التاريخ . وقد استطاع ان ينتج من هاتين القوتين المتصارعتين – على طريقة هيجل – مركبا جديدا synthesis ظل عاملا مؤثرا فيه طوال حياته في التاليف الموسيقي ، حتى بعد ان توقف عن كتابة ما يسمى الاعمال «الروسية» فلم تكن « العامية» الروسية وحدها هى التى جذبته ، ولكن جميع « العاميات » قديمة وحديثة وصولا الى « لغة عالمية » للشارع ، تشمل الجاز ، وموسيقى الصالون بما تشمله من موسيقى الفالس والبولكا والفوكستروت والتانجو

والراج وسرعان ما وجدنا داريوس ميلهود يؤلف Saudade do Brasil يتحدث فيها « العامية » البرازيلية بالرغم من انه باريسى ، وفرنسيس بولنك يتحدث « عامية » قومه الفرنسية في Les Mamelles des Tirésias وهارون كوبلاند يتحدث » العامية الامريكية ، عامية رعاة البقرة ، بل سنجد بعض الالمان ومنهم كيرت فيل يتأثرون بهذا الاتجاه الجديد .

الا ان الرائد فى جميع الاحوال هو سترافنسكى الذى انتج موسيقى ذات خصائص غير مسبوقة فيها الجد والسخرية . فالسخرية مصدر آخر من مصادر الاتجاه الجديد ، والتى هي فى جوهرها تتألف من مكونات سيمانتية سيئة المزاوجة او متعارضة ومن المعلوم فى اللغة ان المكونات السيمانتية من هذا النوع تكون كاملة فونولوجيا ، وصحيحة اعرابيا ، الا انها مستحيلة سيمانتيا باستثناء الشعر الذى يعتمد على التحويل المجازى . وما يجعل هذا كله ممكنا التضمينات الاساسية للحلم والذى يجعل كل الاشياء تعمل على المستوى الجمالي اللاواقعى ، كما يؤدى الى التعارض ثم السخرية .

والسخرية مفهوم اساسي لفهم سترافنسكى ؛ وخاصة حينما تطورت موسيقاه اسلوبا من اعماله المسماه «بالروسية» وكان سؤال الهام : كيف يحافظ على بقاء المقامية ولم تكن الاجابة ما كان يفعله زملاوءه المقاميون من تخبط في محاولة للوصول الى نوع من « التحديث العشوائى » . انما الامر عنده يتطلب « عملية انقاذ » عظيم من نوع ما للموسيقى المقامية وقد وجد سترافنسكى هذا الانقاذ في المفهوم الذى نسميه الان « الكلاسيكية الجديدة » neoclassicism وبه يمكن فرض بعض النظام الجمالي على فوضى التحديث .

ويستخدم برنشتين (ص ٣٦٩) مفهوم الكلاسيكية بمعنى واسع ، ويقصد به اى شكل او اسلوب يعتبر كذلك فى اى ثقافة ، اما المقطع "neo" ليدل على ميكانيزمات « المعاصرة contemporaneous التى يتم بها تكييف « الكلاسيكى » لمواصفات العصر . وهكذا تصبح الكلاسيكية الجديدة نوعا من البعث او الاحياء ، وهي بهذا تشبع احدى حاجات هذا القرن المريض حتى الموت » . وهي بهذا تعد رد فعل موضوعي جديد على رومانسية القرن التاسع عشر ويشبه ما حدث فى الموسيقى ما حدث للشعر فى نفس الفترة الذى وجد في ت . س . اليوت سترافنسكى الشعر الا ان لهذا قصة اخرى .

والسؤال الأخير والهام الذى يطرحه برنشتين (ص ٣٨٠) هل لازال الفن العظيم ممكنا في هذا القرن ، قرن الموت ؟ انه سؤال محير حقا وقد حاولت الكلاسيكية الجديدة عند سترافنسكى ان تجيب عليه باللجوء الى الانتقائية electioism وهكذا كان الرجل اعظم الانتقائيين ، يقتبس من كل « متحف موسيقى » وقد يكون هذا الاقتباس مباشرة وصريحا كما حدث فى pulcinella التى تعتمد كلها على موسيقى ماخوذة من برجولسى وفى Le Baiser de la Fee التى استخدم فيها نفس الميكانيزمات الموسيقية عند تشايكوفسكى ، وقد يكون هذا الاقتباس غير مباشر في صورة اشارات اسلوبية قوية من باخ او هاندل او موتسارت او بتهوفن ، بل اننا فى كل عمل من اعمال سترافنسكى تكاد تلمح اثار مؤلف من الماضي مندس فيه ناظر الينا شذرا من خلال التنافر في لغة سترافنسكى الموسيقية التى يقدمها للقرن العشرين .

وبهذا المعنى لم يكن سترافنسكي «صادقا» في موسيقاه صدق نده العظيم شوينبرج الذى حافظ على التقليد الذاتي للرومانسية بالطريقة الوحيدة التى عرفها – اى طريقة الاثنى عشرة نغمة . وبالتالى فان شوينبرج يمكن ان يوصف بانه الراديكالي الحقيقي والتقدمي الصحيح (ص ٣٨٩) اما سترافنسكى فقد كان موسيقيا بارعا الا انه كتب موسيقاه – كانتقائى – « حول الموسيقى » ، بل « ضد الموسيقى » اذا شئنا استخدام عبارة ادورنو والاشكال الحقيقي الذى وقع فيه سترافنسكى،انه حصر نفسه فى دائرة البحتية purism الجمالية بحثا عن البساطة والوضوح ، وفى ذلك كان يقول في سيرته الذاتية – ان الموسيقى لا تعبر عن شىء على الاطلاق « سواء كان ذلك شعورا او اتجاها للعقل » او حالة نفسية ظاهرة من ظواهر الطبيعة فالتعبير ليس من الخصائص الطبيعية للموسيقى . ولكن اذا كانت موسيقاه بحتية حقا فلماذا جذبه المسرح والباليه التى تستخدم جميع العناصر المتعدية للموسيقى ، ومنها الكلمات ؟ يبدو لنا ان سترافنسكى ، بل وبعض نقاده – لم يتنبه الى ما يسميه برنشتين (ص ٣٩٠) العامل س او المعنى الحقيقى . لقد افتقد فكاهة العصر فكاهته الوجودية الكبرى والتى تعد جوهر الاعمال الفنية العظيمة فى القرن العشرين ، ونقصد به الاحساس بالعبث الا انه لو فعل لدخل دائرة الذاتية التى حاول ان يتجنبها طوال عمره الموسيقى ومن الطريف أن سترافنسكى – في العقد الاخير من عمره قبل وفاته عام ١٩٦٦ – كان قد تحول الى الموسيقى التسلسلية serial وكانت بدايات هذا التحول فى اعقاب وفاة شوينبرج عام ١٩٥١ . وبدا هذا – فى نظر برنشتين (ص ٤١٩) كما لو ان القائد قد فرالى معسكر « الاعداء » اخذا معه جنوده المخلصين . والف في هذه الفترة مقطوعات تسلسلية رائعة منها Threin وحركات للبيانو والاوركسترا Movements for piano and orchestra الا ان اعمال تلاميذه لم تكن فى معظمها بنفس الجودة ، وكان اثر هذا التحول فى معظمهم سلبيا .

الا انه بعد وفاة سترافنسكى ، ومن قبله شوينبرج ، يجد المؤلف الموسيقى الشاب نفسه يرتد الى اصوله، وحينئذ لا يقع بالطبع الا على المقامية « الفطرية » التى انكرت طويلا وهكذا تحولت وفاة سترافنسكى – باعتبارها الازمة الثالثة للقرن العشرين – حلا للمشكلة وجوابا على السؤال تماما كانت وفاة شوينبرج – باعتبارها الازمة الثانية للقرن – فرصة ظهور تركيب جديد اندمج فيه المعسكران المتعاديان .

وهكذا تحول سؤال ايفز اللامجاب تحولا راديكاليا . فطريقة شوينبرج والتي اصبحت اخيرا طريقة سترافنسكى ، هى طفرة تطورية ولم تكن تحولا ثوريا واذا كان هذا صحيحا فان الموسيقى قد طرأ عليها تغيير كيفى . اى انها اصبحت موسيقى من نوع جديد وهو اول تغيير من نوعه يحدث في التاريخ ومع ذلك ظلت المقامية تستعصى على كل تغيير . وهكذا نجد ان هذه النغمات الاثنتي عشرة السحرية موسيقى dodecaphonic هى نفسها النغمات الاثنتى عشرة التى زودنا بها فطريا منذ البداية . بل ان كل اسلوب يغذى غيره ويثرى الموسيقى كلها . وبهذا نصل الى المستوى الارقى من السيمانيتات الموسيقية المجردة .

اننا على وشك ان ندخل عصر المصالحة والتركيب الجديد والانتقائية الجديدة ، ومن رواد هذا العصر ستيف ريك S. Reich وستكهاوزن stockhausen وجورج روتشيبرج G. Rochberg وبنجامين برتين B. Britten وشوستاكوفتش Shosta Kowich وجنثر شولر G. Schuller الذى ظل طوال عمره الموسيقى رائد « التيار الثالث » الذى حاول فيه ان يؤلف بين موسيقى الجاز وموسيقى قاعات الكونسير . وفى جميع الاحوال ظلت للمقامية مكانتها ومقامها . عصر يمكن ان يسمى الكلاسيكية الاحدث neo-neoclassicism.

وهكذا يصبح لسؤال ايفز اللامجاب جوابا، بل ان برنشتين يقول فى نهاية كتابه الرائع (ص ٤٢٥) اننى لا اعرف ما هو السؤال ولكننى اعرف الجواب « اليست هى المقامية فطرة » الموسيقى « لغة الانسان » ثم اليس هذا التحليل العميق الذى يقترحه برنشتين يستحق الاهتمام للوصول الى تحليل لغوى « للموسيقى العربية » ؟ .

سيكولوجية الموسيقيين والالات الموسيقية :

يهتم الفصل الاخير من كتاب ديفيز بموضوع سيكولوجية الموسيقيين والآلات الموسيقية (ص ٢٠١ ـ ٢١٢) وهو موضوع هام في المؤلفات المتخصصة بالرغم من حاجته الى مزيد من الدقة من الوجهة المنهجية ومن المسائل الهامة التى يتناولها هذا الموضوع شخصية الموسيقيين . ويشير المؤلف (ص ٢٠١) الى ان هذه المسألة لن تحظى الا بالقليل من اهتمام علماء سيكولوجية الموسيقى ، ومعظم المعلومات المتاحة لها صبغة تاريخية فقد جاء بعضها من كتابات عن حياة بعض الموسيقيين ، او من دراسات العبقريات الموسيقية ، وجاء البعض الاخر من اوصاف عارضة لها صبغة ذاتية لبعض السمات . ولا يتوافر لنا دراسات محكمة حول شخصية الموسيقيين العاملين فى الميدان بالفعل .

ويشير ديفز الى تجربة مبدئية اجراها فى معمله حيث دعا ـ على اسس تطوعية بحتة أعضاء اوركسترا جلاسجو السيمفوني وهم جميعا موسيقيون كلاسيكيون محترفون الى اجتماعات ومقابلات غير مقننة شجع فيها الحاضرون على وصف خصائص اقسام الاوركسترا المختلفة وخاصة الالات النحاسية والالات الوترية وقد وجد الباحث انه توجد فروق كبيرة بين هاتين المجموعتين في الادراك، الذاتي لكل منهما وفى ادراك كل منهما للمجموعة الاخرى ، فعازفوا الالات النحاسية يدركون انفسهم يتصفون بالامانة والنظام والطيبة وهذه لا تختلف كثيرا عن وصف عازفى الالات الوترية لهم . وقد وصف هؤلاء انفسهم بانهم مجدون ومنجزون ، وجماليون وحساسون ، وهى صفات تقترب من صورتهم عند عازفي الالات النحاسية . اما فئات عازفى الة الهورن والة الكونترباص والات النفخ الخشبية فهى اقل انتظاما .

وعندما سئل الموسيقيون عن العوامل التى تؤدى الى الفروق فى الشخصية التى وصفوها فكان اكثر هذه العوامل هو الاختلاف ، عدد الافراد الذين يعزفون كل قسم ، فالآلات الوترية تتميز بمجموعات من الافراد يعزفون نفس النغمات بينما الآلات النحاسية والات النفخ الخشبية تتالف من جماعات صغيرة من الافراد يعزفون نغمات مختلفة . وقد اشير

الى ان العزف في القسم الوترى يزيد من درجة الشعور بالامن حيث الخطأ الفردى يضيع فى الاداء الكلى للمجموعة وهذا ما لا يحدث فى اقسام الآلات النحاسية والات النفخ الخشبية ففى معظم الاحوال تعرف الموسيقى فى هذه الاقسام عزفا فرديا ، وهو موقف مثير للقلق حيث الخطأ الفردى يمكن تحديده . ويصدق هذا خاصة على قادة الاقسام الذين يعزفون عادة اصعب الاجزاء .

ولذلك فان من اهم المتطلبات للنجاح فى العزف على الالات النحاسية او عزف قادة الاقسام الا ينقل القلق ــ اذا اخطأ من احد اجزاء العمل الموسيقى الى اخر ، وانما عليه ان ينتقل الى الجزء الجديد بدرجة كافية من الثقة بالنفس ، كما لو كان الجزء الاول قد تم عزفه بدقة .

ويوجد مصدر اخر للاختلاف يرجع الى الفروق فى درجات صعوبة الالات كما توجد اختلافات في الاصول التاريخية والاجتماعية لهذه الالات . وكذلك فان طبيعة الالات ذاتها أن تفرض مطالب معينة على العازف . واخيرا توجد فروق فى قوة الالات المختلفة فالترمبيت يمكنها ، اذا اراد العازف ان يسيطر على الاوركسترا ، وهذا ما لا يستطيعه عازف الكمان .

ويطرح ديفيز (ص ٢٠٨) سؤالين هامين يستحقان مزيدا من البحث وخاصة من طلاب الكليات والمعاهد الموسيقية فى بلادنا : اولهما هل توجد علاقة بين الالة الموسيقية التي يعزفها العازف وخصائصه الشخصية وثانيهما هل توجد علاقة بين عزف الالة الموسيقية ووُجود العازف فى موقف موسيقي معين ؟ والسؤال الاول يرتبط بالسمات الاكثر استقرار فى الشخصية بينما يرتبط الثاني بالمواقف المتغيرة ، وبالتالي فالعلاقة فى الحالة الاخيرة تختلف بأختلاف الموقف . ويحتاج هذا الى بحوث تجرى على نطاق واسع لها الطابع المسحي ــ على الالات والعازفين التي تلعب فيها جوانب الشخصية والالات التي يتم عزفها دورا هاما . وهذا ما لا يتوافر فى الوقت الحاضر فى الافكار الاوروبية ، ناهيك عن بلادنا العربية .

ويضيف ديفيز الى المسائل المثارة فى هذا الفصل مسألة هامة اخرى هي العلاقة بين سمات الشخصية والاداء الموسيقي من مختلف الانواع (ص ٢٠٩) وتؤكد بعض البحوث ان الشخصية المتزنة انفعاليا (اللاعصابية) تفضل الموسيقى الكلاسيكية (فيفالدى ، هايدن ، باخ) ، بينما يفضل العصابيون الموسيقى الرومانية (تشايكوفسكي ، ديليوس ، رخمانينوف) مع ملاحظة ان الموسيقيين بالطبع يتقبلون بعض المقطوعات الموسيقية الكلاسيكية او الرومانسية دون البعض الاخر فى ضوء يسر المقطوعة فى العزف .

ويشير المؤلف أخيرا الى مسألة الابتكار الموسيقي ، ومن الطريف أن هذا الموضوع رغم شيوعه فى السنوات الاخيرة فى بحوث علم النفس الا ان الابتكار الموسيقي لم يحظ بالاهتمام الكافي . ولا يزال فى حاجة الى مزيد من البحث وقد اضطر ان يستشهد بنماذج من البحوث حول الابتكار فى مجالات اخرى من الفن او العلم او الادب . وقد قامت المؤلفة

بدراسة مصرية حول الموضوع (٣٠) الا اننا لا زلنا فى حاجة الى المزيد .

خاتمــــة :

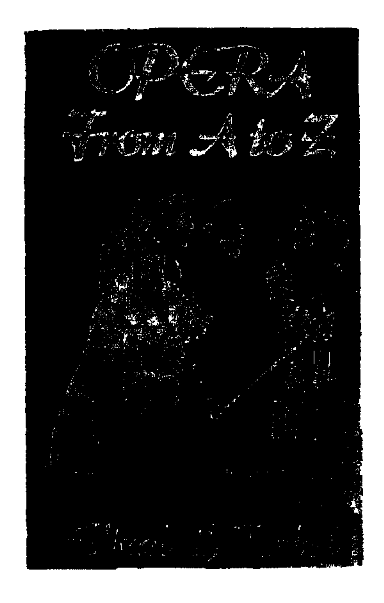
فى هذه الدراسة حاولنا ان ننسق فى توازن بين عملين علميين جديدين فى ميدان الموسيقى، كتب احدهما فى اطار مالوف هو سيكولوجية الموسيقى ، اما الثاني فهو الاكثر جدة واثارة لاستخدامه التحليل اللغوى الجديد فى تناول الموسيقى كلغة عالية ، وقد حاولنا خلال هذا التحليل ان نستعرض الجوانب الاساسية فى محاولة لبناء نسق متكامل يكاد يمثل تطورا متعدد الجوانب للظاهرة الموسيقية . ولعل فيما تضمنته هذه الدراسة من اشارات الى ما يمكن القيام به من بحوث سيكولوجية ولغوية موسيقية فى جامعات الوطن العربي يستثيرهم الباحثين الى استشراف آفاق عالم جديد تعتبر فيه موسيقانا العربية موضوعا للبحث العلمي الجاد ، ويزول فيه ((اغتراب)) العلم عن كلياتنا ومعاهدنا الموسيقية كما هو مشهود فى وقتنا الحاضر .

* * *

(٣٠) آمال احمد مختار صادق : دراسة علمية للابتكار الموسيقى . الكتاب السنوى فى التربية وعلم النفس (تحرير سعيد اسماعيل على) المجلد الرابع ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ .

١٠١٥

دراسات حديثة عن الأوبرا







نادية عبد العزيز عوض

تبرز فى هذه الكتب الثلاثة جوانب مختلفة ومتكاملة فى عالم الاوبرا✶.. وقد قمت بتلخيص الكتاب الاول مع التعليق عليه فى بداية هذا المقال فهو يتناول تاريخ الاوبرا من القرن السادس عشر وحتى الان مع لمحة عن جذور هذا الفن فى الحضارة اليونانية القديمة التى امدت الحضارة الاوروبية بالمادة الحضارية ... وعنوان الكتاب « الاوبرا من الالف الى الياء » لا ينطبق تماما على مضمونه لانه تغطية للجوانب المقارنة بين الدراما والصوت والموسيقى والشعر وكافة جوانب الاوبرا

✶ ١ ــ الاوبرا من الالف الى الياء Opera from A to Z كتبته اليزابث فوربيس Elizabeth Forbes
نشر فى لندن Kaye & Ward. London 1977.

٢ ــ دفاعا عن الاوبرا In defence of Opera كتبه هاميش ف . ج . سوانستون Hamish F. G. Swanston
نشر فى لندن Allen Lane. London 1978

٣ ــ الادب والاوبرا Literature as Opera جارى شميد جال Gary Schmidgall نشر فى نيويورك
Oxford University Press New York 1977

نشرت الكاتبه اليزابيث فوربيس من قبل مجموعات من المقالات فى نفس الموضوع بكل من « الفاينانشيال تايمز ــ Financial Times والمجلة الموسيقية Musical Times » وقاموس جروفز الشهير للموسيقى والموسيقيين Groves Dictionary of Music & Musicians وقاموس الاوبرا Illustrated Dictionary of Opera انها عضو عامل بهيئة تحرير مجلة الاوبرا ..

أما الكتابان الثانى والثالث ، فقد تناولتهما فى ادماج يجعل منهما وحدة متكاملة لان الثانى يتناول تأثر الفن الاوبرالي بالمجتمعات التي نشأ وتطور فى أحضانها .. وكذلك العلاقة بين النص الاوبرالي الادبي والدرامى ، وبين تطويع النص للقيود الفنائية الموسيقية التى ترتبط فيها الكلمة والمعنى بالصوت البشرى والتعبير الموسيقى .. وكيف ان الكلمة توحى باللحن وايقاعاته ، وا ن الشعر يوحى بالمعنى والشعور وقد قدم هذا الكتاب الاستاذ سوانستون ، الذى ولد عام ١٩٣٣ وعمل أستاذا للاداب بجامعات متعددة بكل من أمريكا وانجلترا .. وقد تعمق في دراسة الاوبرا التي ربط بينها وبين جذورها الدينية والاخلاقية والاجتماعية فضلا عن الجانب الادبى فى الاوبرا وهو الجانب الذى ربط بينه وبين النواحى الموسيقية الاخرى فى هذا الفن المسرحى الغنائى المتعدد الفنون .

وفى الكتاب الثالث الذى كتبه جارى شميد جال، والذى صدر مؤخرا عن جامعة اكسفورد نجد دراسة جيدة نادرة عن علاقة الاوبرا كفن شامل بالادب وفن يتعارض فى المسرح الدرامى البحت مع وجوده فى المسرح الاوبرالي بسبب قيود الغناء الفردى والجماعى، وصعوبة تحريك المجاميع اثناء الاداء الغنائى المرتبط بالاوركسترا وبالقيادة .. هذا فضلا عن قصور النص الملحن في السرد السريع للاحداث ، وهذا ما أوجد الالقاء بين الفقرات الغنائية .. وهو الالقاء الدرامى العادى Prosa الذى تطور الى الالقاء المنغم المهد للاغنية Recitative ثم الى الالقاء المنغم المصاحب من الاوركسترا .. ثم الى الالقاء الغنائى الذى تتحدد فيه مخارج الالفاظ وتتضح فيه الكلمات بطريقة رئيسية متفوقة على اللحن الغنائى .

ويتناول الجزء الثانى من هذا المقال ايضا العلاقة بين أئمة التأليف الاوبرالى وعظماء الكتابة المسرحية بما فى هذه العلاقة من عطاء متبادل وتعارض وتقابل .. وقد قمت بترتيب هذه الدراسة وفقا للتسلسل التاريخى لفن الاوبرا والتطور الذى طرأ عليه .. وانتقيت نموذجا من اعمال واحد من مشاهير كل عصر وتناولته بالعرض والتقييم .

●●●

نبذة تاريخية عن الاوبرا : ــ

الاوبرا فى القرنين السادس والسابع عشر :

تمتد جذور الاوبرا الى الدراما اليونانية القديمة ، وجاء مولدها فى نهاية القرن السادس عشر على يد جماعة من الموسيقيين والشعراء المعروفين بالكاميراتا Camerata فى مدينة فلورنسا بايطاليا . قدمت هذه الجماعة الاعمال الموسيقية فى اطار الدراما اليونانية القديمة ، وعرضت أول أوبرا عام ١٥٩٧ م فى قصر ياكوبو كورسى Jacopo Corsi احد أعضاء الجماعة يعتبر هذا العمل بمثابة أول اوبرا بالرغم من ضياع مدوناته الموسيقية ــ **اوبرا دافنى** Dafne لياكوبوبيرى Jacopo Peri ، تبعتها اوبرا **يوريد يتشي** Euridice التى كتب نصوصها رينوتشينى Rinuccini ووضع موسيقاها ياكوبوبيرى ، وهى ثانى اوبرا قدمت فى عام ١٦٠٠ م ضمن الاحتفالات التى أقيمت بمناسبة زواج الملك هنرى الرابع من ماريادى ميديتشي فى مدينة فلورنسا . كان كلاوديو مونتفردى Claudio Monteverdi يعمل قائدا

لموسيقى بــلاط دوق مانتــوا (فينتشنتسو جونتساجو Vincenzo Gonzago) .. الذى كان قد اعجب بعروض اوبرا بيرى فى احتفالات الزواج ، فكتب مونتفردى بتكليف من الدوق اولى اوبراته « أورفيو ــ Orfeo » فى قالب جديد يختلف عن الاسلوب الشاعرى الريفى Pastoral ، الذى كان شائعا مــن قبل ، فجاءت عملا دراميا موسيقيا متطورا . وبعد عام واحد شهد بلاط منتوا أوبرتين جديدتين هما « دافنى ــ Dafne » ، التي كتب كلماتها رينوتشينى ووضع موسيقاها ماركوداجاليانو Marco da Galiano واوبرا « اريانا L'Arianna » ثانى اعمال مونتفردى التى حققتنجاحا باهرا ، فاعتبرت هذه الاوبرات علامات مميزة فى تاريخ هذا الفن .

انتقل عرض الاوبرا من البلاط الى الشعب عام ١٦٣٧ عندما افتتحت اول دار لعروض الاوبرا فى مدينة فينيسيا بايطاليا ، ثم افتتحت عشر دور اخرى فى نفس المدينة قبل نهاية القرن السابع عشر . جاء هذا النماء السريع للاوبرا نتيجــة لاهتمام الموسيقيين بالتاليف الاوبرالى أمثــال مونتفــردى وتلاميذه ومنهم انطونيو تشستى Antonio Cesti وبيترو فرنشسكو كافالىPietro Francesco Cavalli ، الذى كــان اكثر مــؤلفى الجيــل الثــانــى موهبــة وقــدرة في التاليف الاوبرالى . قدم مونتفردى نفسه اثناء عمله كقائد لموسيقات كنيسة القديس بطــرس بفينيسيا اوبراتــه الاخيرة منذ عام ١٦١٣ م . كان من بين مواضيع هذه الاوبرات اول عمل يتعارض مع الافكــار الميثولوجية ، التى كانت سائدة قبل ذلك بخمسة واربعين عاما .. ويتمثل ذلك فى اوبرا « بوبيا ــ Poppea » التى كانت كلماتهــا مبنية على ايقاع النطق الطبيعى ــ بطبقاتــه الصوتية ــ للغة الايطالية مما ساعد على ايجاد امكانية تأليف نسيج موسيقى مركب يتفوق فيه غناء المجاميع Ensembles والغناء الثنائى Duets على الغناء المنفرد الذى تمثل فىالاريا (**الاغنية الانفرادية**) Aria . كان للكلمات اهميتها الفائقة وان لم يكن لها نفس الاهمية التى تطغى على التأثير الدرامى الذى وجد بكثرة فى هذه الاوبرا .

ولم تنتشر الاوبرا فى ايطاليا فقط ، بل فى مختلف البلاد الاوروبية ، فقد شقت طريقها الى النمسا وحصل عدد من مؤلفى الاوبرا الايطاليين علىوظائف فى بلاط فينا عام ١٦٤١ . اما فى فرنسا فقد انشأ « لولى Lulli » اوبرا اهلية عام ١٦٤٦ وكتب مجموعات من الاوبرات تتضمن فواصل راقصة (الاوبرا ــ باليه) عندما كان قائدا للموسيقى فى بلاط لــويس الرابع عشر . ثم اضاف بعد ذلك عشرين عملا اوبراليا خلال الخمسة عشر عاما السابقــة او فاته ، وكان ذلك منذ عام ١٦٧٢ . وتمتاز اوبراته بصرامة القالب وتخالف تماما الشكل السلس للاوبرات الايطالية المبكرة، التى تندمج فيها الاغنية الفردية Aria بالالقاء المنغم Recitative اندماجا كليا . وقد ظهر هذا الاتجاه الجديد ، الذى توجــد فيــه الاغنية الفردية مستقلة عن الالقاء المنغم فى فرنسا على يد لولى وايضا فى ايطاليا على يد اليساندرو سكارلاتى A. Scatlatti الذى قدم اعمالا درامية كثيرة فى نابولى (المركز الرئيسى للاوبرا فى اواخر القرن السابع عشر) . جاءت اوبرات سكارلاتى جــادة ، بطوليــة ، ناميــة القالب واستمرت تؤدى أكثر من نصف قــرن مــن الزمان . كان الالقاء المنغم يصاحب بعازف على الهاربسيكورد الخافت،او بآلتين او ثلاثةوذلك حتى تسمع الكلمات بوضوح . أما الاغنيــة الفردية فكانت تصاحب بالاوركسترا الكامل وتشتمل على حليات كثيرة للصوت البشرى وتخدم تعبير المغنى وانفعالاته وتبرز مهاراته التكنيكية فى الاداء .

الاوبرا فى القرن الثامن عشر :

كتب رينهارد كايزر اكثر من مائة اوبرا بمدينة هامبورج فيما بين ١٦٩٢ ـ ١٧٣٤ ، اكتسح بها مجالات التأليف الاوبرالى ، الذى وجد عام ١٦٧٢ لاول مرة فى المانيا كفن ايطالى مستورد . كان جورج فريدريك هندل G. F. Handel المؤلف الموسيقى الالمانى الشهير يعمل عازفا للفيولينه بفرقة الاوبرا بهامبورج ، ثم عينه رينهارد كايزر Reinhardt Keiser بعد ذلك عازفا للهاربسيكورد بنفس الفرقة وكان ذلك قبل ان يبدأ فى ممارسة التأليف الموسيقى بثلاث اوبرات عرضها فى هامبورج اولا قبل ان يرحل عن المانيا عام ١٧٠٦ ، ثم سافر الى انجلترا عام ١٧١٠ حيث كتب اوبرا **رينالدو** Rinaldo التى عرضت على مسرح الملكة بلندن . ولقد قضى هيندل بقية حياته فى لندن وكان يشغل منصب مدير للاكاديمية الملكية ، التى افتتحت موسمها الاوبرالى عام ١٧٢٠ على مسرح الملك باوبرا « راداميستو Radamisto » . ولقد عرضت الاكاديمية الاوبرات الايطالية كما عرضت اعظم اوبرات هيندل وغيره من المؤلفين من امثال سكارلاتى وبونونتشينى ، ثم قل عرض الاوبرا الجدية البطولية تدريجيا فى لندن فى الوقت الذى ازدهرت فيه فى ايطاليا . **وجدير بالذكر انه فى سنوات الاوبرا المبكرة ، لم تنفصل الاوبرا الى نوعيها الاساسيين : الاوبرا الجدية Opera Seria والاوبرا الهزلية Opera Buffa لان الاعمال الجدية التى كتبها مونتفردى كانت تشمل مشاهد هزلية قلت تدريجيا الى ان اصبحت فقرات فاصلة « Interme zzo » بين المشاهد ولا ترتبط بموضوع الاوبرا** . كانت هذه الفواصل الهزلية تعرض مستقلة عن الاوبرا فى بعض المناسبات فى شكل مقطوعات مسرحية كوميدية ، وقد نمت بعض تراكيب هذه الفقرات الى مقطوعات اوبرالية شهيرة مثل

« الخادمة السيدة La Serva Padrona » لبيرجوليزى Pergolesi ، التى عرضت لاول مرة فى نابولى عام ١٧٣٣ وفى مختلف انحاء اوروبا حتى وصلت الى باريس عام ١٧٤٦ وازدهرت متعارضة مع الاوبرا الجدية التى الفها فيليب رامو Rameau الفرنسى . ثم استكمل كل من نيكولو بيتشينى Niccolo Picinni وشيماروزا Cimarosa وآخرين تقاليد الاوبرا الهزلية فى نابولى ، بينما تمسكت فيينا بالاوبرا الجدية فى منتصف القرن الثامن عشر . ويرجع ذلك الى نفوذ ميتاستاسو Metastasio الواسع وكتاباته المتعددة لنصوص رائعة اشتملت على موضوعات جدية وقد لحن نصوصه مؤلفون عديدون من بينهم جلوك Gluck مصلح الاوبرا ، الذى وضع موسيقى لاكثر من اثنى عشر نصا لميتاستاسيو . وقد عرف جلوك بانه مصلح قالب الاوبرا لانه اتجه الى تسهيل القواعد غير المنطقية والمركبة التى اعترت الاوبرا الايطالية ، كما استخدم الموسيقى للتعبير عن المواقف الدرامية وليس لاظهار التأليف الموسيقى بمفهومه البحت . تخلص جلوك من الاغانى الفردية التى كانت تنتهى بها المشاهد Exit Aria واهتم اكثر بالغناء الثنائى Duets والغناء الكورالى ، وقد كتب اوبرا « **اورفيو ويوريديتشى** Orfeo ed Euridice » عام ١٧٦٢ ، وهى اول أوبرا ظهرت فيها هذه الاصلاحات . انتقل جلوك بعد ذلك الى باريس حيث استمر ينشد جمال البساطة فى تأليفه للاوبرا الفرنسية .

وليس من الضرورى ان يكون جميع مؤلفى الاوبرا مجددين فيها ، وعلى سبيل المثال فان موتسارت Mozart تقبل قوالب الاوبرا الايطالية كما وجدها وقام بعد ذلك بتوضيح اسلوبها والقاء الضوء على مواطن الجمال فيها من عبقريته العظيمة ، لذلك نرى اوبراته المبكرة شاملة على امثلة لنموذج اوبرا فيينا الكوميدية ،

واوبرا ايطاليا البطولية والمسرحية الغنائية الالمانية Singspiel المشتملة على الالقاء والديالوج غير الملحن حتى وصلت الاوبرا الى النضج الفنى على يديه وهذا ما يتمثل فى اوبراته الكوميدية :

زواج الفيجارو	Le nozze di Figaro
دون جوفانى	Don Giovanni
هكذا هن جميعا	Cosi fan tutte
الناى السحرى	Die Zauberflöte

دلت هذه الاوبرات على قمة وازدهار الاوبرا فى القرن الثامن عشر .

الاوبرا فى النصف الاول من القرن التاسع عشر : ـ

اجتذبت فرنسا قبل الثورة الفرنسية الكثير من مؤلفى الاوبرا الاجانب .. وقدمت لهم فرص الاستيطان ونشر اعمالهم ، التى كان اغلبها فى اطار الاوبرا الهزلية ، وقد كان الايطالى الشهير جواكينو روسينى G. Rossini واحدا من هؤلاء ، وهو المؤلف الذى لحن ٣٤ اوبرا ايطالية خلال خمسة عشر عاما فقط . وكانت الاوبرا الايطالية قد تحررت من كلاسيكية القالب وادخل عليها التعبير الرومنتيكى من خلال نصوص شكسبير وسكوت . وقد اشتهر روسينى فى جميع انحاء ايطاليا عندما عرض اوبرا « **الحجر المسوس** Pietra del paragone » على مسرح السكالا الشهير بميلانو وبدا نجاحه فى باريس بعرضه لاوبرا « **ايطالية فى الجزائر** L'italiana in Algeri » عام ١٨١٧ .. ثم نجح اخيرا فى لندن عام ١٨١٨ عندما عرض اوبرا « **حلاق اشبيلية** Barbiere di Sivilia » . كانت جميع هذه الاوبرات كوميدية وحققت نجاحا فاق فى ذلك الوقت نجاح اوبراته الجدية مثل اوبرا « **عطيل** Othello » . وقد ظهر فى ايطاليا معاصران لروسيني همادو نيتستي Donizetti وبللينى Bellini ، اللذان قورنا مقارنة غير مرضية بروسينى بالرغم مما حققاه من اعمال ناجحة ، فقد اتهم دونيتستى بضجيج الاوركسترا ونقص الالحان ، واخذ على بللينى ان الحانه الطويلة ينقصها النبض الايقاعى ، ومن اشهر اوبرات دونيتستى « لوتشيادى لامرمور Lucia di Lammermoor » التى لاقت نجاحا عظيما . ومن اشهر اوبرات بللينى اوبرا « نورما Norma » التى كتبها للمسرح الفرنسى . وقد ارتقت الحركة الرومنتيكية بالموسيقى والادب الالمانى على السواء بالرغم من ان الاوبرا الايطالية كانت مستحبة فى ذلك الوقت فقد الف « لويس شبور Louis Spohr » اوبرا « فاوست Faust » عام ١٨١٦ والتى تعتبر اول اوبرا رومنتيكية . عرضت اوبرات رومنتيكية اخرى فى المانيا منها « القناص ـ Der Freischutz » التى كتبها فيبر Weber عام ١٨٢١ ، كما عرضت اوبرات لمؤلفين المان نذكر منهم لورتسنج Lorzing ونيكولاى Nicolai.

الاوبرا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر :

سيطر على مجال التاليف الاوبرالى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر عملاقا التاليف الاوبرالى ، فردى Verdi الايطالى وفاجنر Wagner الالمانى اللذان ولدا فى عام واحد (١٨١٣) . حقق فردى نجاحا جماهيريا عندما عرض ثالث اوبراته وهى « نابوكو Nabucco » بالرغم من انها عرضت قبل اشادة الجماهير والنقاد الفنيين بعظمة فردى بعدة سنوات . والطريف ان فردى قد اتهم قبل هذا النقد

الجيد بضجيج التوزيع الاوركسترالى ونقص الالحان مثلما اتهم دونيتستى من قبل . وكان هذا النقد غير عادل وقاسيا نظرا لان اوبراته عموما متدفقة الالحان ، كما امتازت اوبراته المبكرة بالغناء الجماعى القومى الطابع Patrial Chorals ، والمارشات المناهضة القوية ، التى تعاطفت معها مشاعر الجماهير . ومن اعظم اوبراته فى منتصف فترة انتاجه : « التروبادور IL trovatore » و « ريجولتو Rigoletto » و « ترافياتا (غادة الكاميليا) La Traviata » التى اكتسب بها احترام واجلال الجماهير لدرجة ان اعتبر رائدا للاوبرا الايطالية . الف فردى اوبرات فرنسية ايضا نذكر منها اوبرا « دون كارلوس Don Carlos » كما كتب الاوبرا الشهيرة « **عايدة Aida** » التى عرضت لاول مرة فى القاهرةعام ١٨٧١ . ولقد احتفظ فردى بهذهالمنزلة القيادية لمدة نصف قرن منالزمان. وكان يبدو ان اوبرا «عايدة» هى خاتمة النجاح المهنى لفردى كملحن للاوبرا،وان كان قدتعاون تعاونا مثمرا معبويتو Boito فى اخراج نسخة منقحة لاوبرا ، سيمون بوكانيجرا Simon Boccanegraفقد ابدع بويتو مادة جيدة للنص واضاف مشهدا جديدا للاوبرا .. وقد حثهذاالتعاون فردى المسنعلىكتابة اوبرتين من التحف الشكسبيرية النادرة هما :« عطيل Othello » و « فالستاف Falstaff » وبعد نجاح اوبرا « عطيل » على مسرح السكالا بميلانو عام ١٨٨٧ وضع فردى قلمه الى الابد، فلم يكتب اى اوبرا بعد ذلك .

كانت قوة فردى الفائقة فى كتابه الاوبرا سببا فى الحكم على الجيل الذى يصغره من مؤلفى الاوبرا بالجمود لانعظمة فردى كانت خارقة ، فقد كتب بويتو اوبرا واحدة ولم يكمل الثانية بسبب تفانية واخلاصه فى التعاون معه قرابة ثلاثين عاما . أما في عام ١٨٩٣ وهوعام ازدهار اوبرا فالستاف ، فقد بشرت اوبرا « مانون ليسكو Manon Lescant » بمقدم خليفه لفردى هو جاكومو بوتشينى Giacomo Puccini ومن اوبراته الشهيرة « البوهيمية **La Boheme** التى تعثر نجاحها فى ذلك الوقت بالرغم من أنها الان تعتبر اكثر أوبرات التراث الموسيقى جماهيرية ، كذلك كانت مدام بترفلاى Madama Butterfly « اما أوبرا « توسكا Tosca « التى تشتمل على اغنيات منفردة ، شائعة ، رائعة فانها لاقت حماسا جماهيريا لم يلبث ان فتر لبعض الوقت .كان بوتشيني قد اثر على اسلوب وطابع الاوبرا الايطالية بوجه عام .. وقد ظهر اثره هذا على الحان كل من بيترو ماسكانى Pietro Mascagniوامبرتوجيوردانو Umberto Giordano وغيرهم الا أن فردى كان له الاثر الاكبر نظرا لارتباط جماهيريته بالشعور القومى الايطالى ويتمثل ذلك بوضوح فى اوبرا « الشهامة الريفية Cavalleri Rusticana » لبيترو ماسكانى واوبرا « اندريه شينيه Andrea Chenier » لامبرتو جيوردانو .

حاول هؤلاء المؤلفون الوصول الى اسلوب جديد يقرب من الواقع ، وكان فردى Verdi واحدامنهم .. فقد تنكر الكثير من التقاليد التى كانت سائدة فى الاوبرا من قبل ،خاصة الفصل المصطنع بين الالقاء المنغم « Recitative » والاغنية الفردية « Aria » الذى تميزت به الاوبرا الايطالية طوال قرنين من الزمان تقريبا ، كما احتوت نصوص اوبراته على قوة درامية عملا بما اتبع فى مدرسة المؤلفينالواقعيين الجديدة ، الذين قدموا هذه القوة الدرامية متمثلة فى قدر من العنف فى الحركة المسرحية والصراع الدامى من خلال الموسيقى . اما الاغنية الفردية فلم تلغ ، وانما

وضعت لها الحجة الدرامية المقنعة التى تكاملت معها .

عاش فردى فى نفس الحقبة الزمنية التي كان فيها عملاق التأليف الاوبرالي الالمانى فاجنر Wagner قد نال شهرته الساحقة كمؤلف للاوبرا فى عام ١٨٤٢ حيث عرضت اوبراه الثالثة « رينسى Reinzi » فى مدينة درسدن . كان ذلك فى الوقت الذى شهد عرض أوبرا « نابوكو » لفردى على مسرح السكالا بميلانو وهى الاوبرا التي حققت نجاحا كبيرا فى عرضها الاول . كان فاجنر قائدا لموسيقات البلاط فى درسدن مما مكنه من تقديم وعرض اوبرات اخرى من تأليفه منها أوبرا «الهولندى الطائر — Der Fliegende Hollander » التى ابرزت اسلوب فاجنر الناضج الاصيل الذى تميز بذوق تشاؤمى جديد ، فى حين ان اوبرا « تان هويزر Tannhauser » لاقت نجاحا اكبر بالرغم من صعوبة تركيباتها الموسيقية والغنائية . الف فاجنر بعد ذلك اوبرا « لوهنجرين — Lohengrin » التى رفضت من مسرح درسدن ولم تعرض الاعام ١٨٥٠ عندما قادها « فرانس ليست Franz Liszt » فى فايمر فى الوقت الذى نفى فاجنر الى سويسرا لاشتراكه فى ثورة ربيع درسدن عام ١٨٤٩ . عاد فاجنر الى كتابه الاوبرا بعد سنوات طويلة توقف فيها عرض أوبراته ، ففي المنفى بدأ يكتب أوبرا « سيجفريد — Siegfried » التي كان قد وضع نصوصها فى درسدن من قبل . عندما وصل فى تاليفها الى نهاية الفصل الثانى ، توقف عن الكتابة ليعالج نصوص والحان أوبرا تريستان وايزولده Tristan und Isolde » التى عرضت بعد اشهر طويلة من التدريب فى دار اوبرا باريس . عدل فاجنر فى موسيقى المشهد الافتتاحى لهذه الاوبرا ولم يلب رغبة الجمهور فى تغيير وضع الباليه من الفصل الاول الى الفصل الثانى ، وكان ذلك فى العرض الاول للاوبرا . اما العرض الثانى لها فقد تهدد بفعل الضجيج والصراخ والصفافير ومواء القطط التى قام بها نخبة من الجمهور للتشويش على العرض . وبعد العرض الثالث استرد فاجنر مدونات اوبرا «تريستان وايزولده من باريس ورفض عرضها هناك . وبعد تخطيطات عديدة لعرض نفس الاوبرا ، غرق فاجنر فى ديونه ولم ينقذه منها الا صديقه الملك لودفيج الثانى ، ملك بافاريا ، وكان ذلك عام ١٨٦٤ . وقد امر ايضا ببناء دار للاوبرا بمدينة ميونخ لعرض اعمال فاجنر ولكن فاجنر لم ينل مطمحه الحقيقي الا عندما بنيت دار أوبرا بايرويت من أجل احتفالات عروض اوبراته التي تميزت بوحدة الدراما واندماج عناصر الشعر والموسيقى والصوت البشرى وكافة العناصر المسرحية وقد سميت أوبراته لذلك بالدراما الموسيقية . « Musical Drama »

الاوبرا فى القرن العشرين : —

ربما كانت افضل وسيلة لدراسة تاريخ الاوبرا وتطورها في القرن العشرين هي دراسة ذلك التاريخ والتطور من خلال المدارس المختلفة التي سادت العواصم العالمية .

فرنسا : —

تبلور تأثير الاسلوب الفاجنرى من خلال التعبير الفرنسى الواضح ، فقد تغير اتجاه تطور الاوبرا من الدراما الموسيقية الالمانية المكثفة ، الى الدراما الشاعرية الغنائية المرتبطة بالاوبرا الهزلية والتى تبلورت على يد المؤلفين الفرنسيين الموهوبين . بدأ هذا الاتجاه من أواخر القرن التاسع عشر ويعتبر برليوز Berlioz من أوائل المجددين فيه . وكتب اعظم اوبراته « الطرواديون Les Troyens » فى قالب الاوبرا الكبيرة Grand Opera التى لم تعزف كاملة طول حياة برليوز ولم يتذوقها المشاهد

الا بعد مرور مائة عام من تأليفها . لم يعد في استطاعة المؤلفين الفرنسيين التخلص من اثر اسلوب فاجنر القوى على التأليف الاوبرالي في القرن العشرين ، وكانت نتيجة ذلك ظهور رد فعل عكسي للمبادىء الفاجنرية ، فقد نبذ ديبوس Debussy الكثير من فلسفة فاجنر الخاصة بالدراما الموسيقية وتمثل ذلك في أوبراه الوحيدة بلياس وميليزاند Pelleas et Melisande ، علما بانه استفاد كثيرا من التكنيك الاوركسترالي لفاجنر . اما موريس رافيل Mourice Ravel فقد برزت عبقريته ومهارته في التعبير عن الاسلوب الفرنسي الجديد في أوبرتين قصيرتين ، هما « الساعة الاسبانية L'Heure espagnole » و « الطفل والسحر L' Enfant e les sortileges .

المانيا : ـ

كان حجم نفوذ فاجنر كبيرا بطبيعة الحال في المانيا وفي البلاد التى تتكلم الالمانية ، فقد استوعب انجلبرت هومبردنك Engelbert Humperdinck النفوذ الفاجنري تماما لكن دون اطماس لتعبيره الشخصي . وقد برهن في أوبرا « هينزل وجريتل ـ Hansel und Gretel » على عبقريته في ابداع تحفة نادرة ، اما ريتشارد شتراوس Richard Strauss » فقد دفع عن تأليفه التعبير الفاجنري بشده . بينما احتفظ ببعض التقاليد الهارمونية لموسيقي الغرب في أوبراته « سالومى Salome » و « اليكترا ـ Elektra » عام ١٩٠٤ . تراجع شتراوس في اوبراته التالية عن موقفه المتطرف وبقيت اوبرا « اليكترا » خلقا اوبراليا جديدا ، فهي أول عمل تعاون فيه مع هوفمانستال Hugo von Hofmannsthal الذى امده بخمسة نصوص اخرى من بينها « فارس الوردة ـ Der Rosen Kavalier » و « اريادنا من ناكسوس ـ Ariadne auf Naxos » واوبرا ، « ارابيلا ـ Arabella » . وقد كان التعاون بين شتراوس وهوفمانستال وثيقا مخلصا مثل التعاون الذى كان قائما بين كل من فردى وبويتو ، وبين موتسارت ودابونتى . ولم يكن شتراوس محظوظا فيحصوله على نصوص مناسبة بعد وفاة هوفمانستال ، وكان من الممكن ان يقدم له شتيفان تسفايج Stefan Zweig الالهام الشعرى الا أنه شغل بنشاط النازية الالمانية . تحققت معظم مشاريع نصوص تسفايج بعد ذلك على يد كتاب آخرين . جاء بعد ذلك هانز فتسنر Hans Pfizner الذى كان تابعا ومتحمسا لفاجنر ، والتزم بالقوالب الرومنتيكية الاخيرة في اوبراته متجاهلا للثورة الموسيقية التي قام بها ارنولد شونبرج Arnold Schoenberg التى كان لها تأثير عميق على جيل المؤلفين الصاعد في كافة البلدان . استعمل شونبرج في أوبرا « من يوم لآخر ـ Von Heute auf Morgen » أسلوب المجموعات الاثنى عشرية Dodecaphonic أى الأسلوب السيريالى الذى تذوب فيه الصنعة العلمية لكافة العصور في رنين حديث يتمشى مع ضجيج وتنافرات القرن العشرين . كانت هذه الاوبرا ، هى ثالث اعماله الاوبرالية ، اما الرابعة والاخيرة « موسى وقارون ـ Moses and Aron » فقد كتبها عام ١٩٣٢ وتركها دون ان تتم ، كما انها لم تعرض الا بعد خمسة وعشرين عاما من تاريخ كتابتها . وبالمثل فان البان برج Alban Berg الذى تتلمذ على شونبرج لم يكمل كتابة اوبرته الثانية « لولو Lulu » التى الفها ايضا بالنظام الاثنى عشرى . وقد انتمت

هذه الاوبرا وكذلك اوبراه الاولى « فوتسيك Wozzeck » الى كلاسيكية القرن العشرين ، اى المذهب الكلاسيكى الجديد « نيو كلاسيك ـ Neo Classicism » .

اثر المؤلفان الموسيقيان ارنست كرينيك Ernst Krenek وكورت فايل Kurt Weil على الاجيال التالية لهما تأثيرا قويا ، واستعمل كرينيك فى اوبرته الاولى « جونى يلعب ـ Jonny Spieltauf » اسلوب موسيقى الجاز بشكل رئيسى . وكانت لهذه الاوبرا شعبية هائلة فى المانيا الى ان حرم النازى عرضها . اما اعمال فايل فقد ابهجت الشعب الالمانى باسلوبها المميز لانها استمدت سخريتها اللاذعة من اغانى ملاهي برلين الليلية . اتبع المؤلف الموسيقى هندميت Hindemith اسلوب فايل الساخر فى أوبراته الاولى ، ثم اتخذ بعد ذلك لنفسه اسلوبا جديدا يماثل نظم السيمفونية الالمانية . ونرى هذا الاسلوب الجديد واضحا فى عمله الكبير«الرسام ماتيس Mathis der Maler » ، التى حرم النازى عرضها ايضا واضطر مؤلفها الى مغادرة المانيا .

المدرسة الروسية : ـ

عرضت الأوبرات الايطالية منذ منتصف القرن التاسع عشر في روسيا ، وانتقل بعض المؤلفين الايطاليين الى مدينة بيترسبورج (عرفت بعد ذلك باسم لينينجراد لكتابة الاعمال الاوبرالية الجديدة . ومن بين هؤلاء تشيماروزا Cimarosa وفردي ، الذى عرض اوبراه « قوة القدر La Forza del destino » هناك عام ١٨٦٢ ، ومنذ ذلك الحين ازدهرت المدرسة القوميةالروسية وكان ميخائيل جلينكا ـ Mikhail Glinka من أوائل مؤسسيها . وقد الف أوبرتين يتضح فيهما النموذجالاصلى للملحمة الدرامية الموسيقية المبنية على احداث تاريخ البلاد ، وتميز العمل الدرامي فيها بطابع الاساطير والفولكلور القومى وهما « ايفان سوسانين Ivan Susanin » و « روسلان ولودميلا ـ Russlan and Ludmilla » . اشترك ايضا في تأسيس المدرسة الروسية موسورجسكى Mussorgsky وبورودين Borodin من ضمن الخمسة الروس العظام الذين تصدورا الحركة القومية للموسيقى الروسية .

جاء بعد ذلك **تشايكوفسكى** Tchaikovsky الذى يعتبر بحق رائد الخيال فى موسيقى الباليه ، ومن اعماله الدرامية ، التى عبرت عن العواطف الانسانية الطبيعية ، اوبرا « اوجين اونيجين Eugene Onegin » كما احتوت أوبراه « ملكة ورق اللعب The Queen of Spades » على احداث شخصيات خارقة للعادة. وفى القرن العشرين الف ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky اوبرا « طائر الليل ـ The Nightingale » كما الف بروكوفييف Brokofiev اوبرا « الحب لثلاث برتقالات The Love for three Oranges » وقد تميزت الاوبرتان بنصين مأخوذين عن حكايات الجن وليس عن مصدر روسى محدد ، اما اوبرات بروكوفييف التى الفها بعد عودته الى روسيا من اغترابه الذى اختاره بنفسه، فقد تميزت بطابع قومى فى موسيقاها وتضمنت موضوعاتها بطولات الحرب والسلام فجاءت عملا تاريخيا ناضجا . الف شوستاكوفيتش Shostakovich اوبرا « الانف The nose » وهي ماخوذة عن رواية جوجول Gogol تتضمن سخرية من الحكم الروسى القديم ، كما كتب اوبرا « كاتيرينا

اسماعيلوفا ــ Katerina Ismailova » التي استهجنتها السلطات السوفييتية وحرمت عرضها لمدة خمسة وعشرين عاما ، فقد كانت من وحي روسي قومي مميز ، وظهر فيها نقد لحقيقة المجتمع الروسي واشتملت على الملهاة الخيالية والمأساة الرومنتيكية .

المدرسة التشيكية : ــ

تأسست المدرسة التشيكية على يد سميتانا Smetana وانطونين دفورجاك Antonin Dvorak ، وكانت اوبرات سميتانا ذات نص قومي تعبيرا عن الروح القومية الجديدة التي ظهرت بعد ثورة عام ١٨٤٨ ، اما مضمونها الموسيقى فكان محكوما بالاسلوب الفاجنري الالماني ، وقد اعتبرت اوبرا « الخطيبة المباعة The bartered Bride » لسميتانا نموذجا للاوبرا الشعبية التشيكية واصبحت اوبراته الاخير رومنتيكية شاعرية تخبو فيها الروح القومية المحلية مع ازدياد الارتباط بعالمية الصنعة الموسيقية ــ تأثر دفورجاك بأسلوب سميتانا القومي وتعتبر اوبرا « روزالكا ــ Rusalka اكثر اعماله الاوبرالية نجاحا ، فهي مأخوذة عن روايات الجن ورومنتيكية تعكس طبيعة بوهيميا في موسيقاها . جاء بعد ذلك المؤلف يناتشيك Janacek ، الذي تأثر في اوبراته الاولى بكل من سميتانا ودفورجاك ولكن اسلوبه الخاص به تكون بعد ذلك واتضح في اوبراه « ينوفا Jenufa » ، التي عرضت في برنو عام ١٩٠٤ . الف يناتشيك بعد ذلك اوبرات برهنت على انفعاله الوجداني الانساني الصادق وأصالته الدرامية .

المجر : ــ

دعم زولطان كوداي Zoltan Koday تقاليد وثقافة بلاده في القرن العشرين بأسلوبه القومي . كما أسهم بللا بارتوك Bella Bartok في بناء الاوبرا المجرية ، فقد الف اوبرا من فصل واحد هي « دوق قلعة بلوبير Duke Bluebe-ard's Castle » وان كانت تنتمي الى الاسلوب الرومنتيكي المتاخر اكثر من انتمائها الى الاسلوب القومي المجرى .

انجلترا : ــ

تحدد اسلوب الاوبرا الانجليزية في اطار القصائد الشعرية الملحمية او الميلودراما او الكوميديا العاطفية منذ النصف الاول من القرن الثامن عشر . ثم كتب المؤلف توماس آرن Thomas Arne اوبرا ترجمت الى الانجليزية عن نص لميتاستاسيو Metastasian وهي أوبرا « آرتاكسيركسيس Artaxerxes » في عام ١٧٦٢ . كما كتب مؤلفون آخرون امثال ميخائيل كيلي Michael Kelly وستيفان ستوريس Stephen Storace اوبرات كثيرة تشتمل على ابتكار موسيقى لنصوص معدلة ، نظرا لأن اغلب النصوص لم تكن انجليزية في اصلها . كتب ميخائيل بالف Michael Balfe في أوائل القرن التاسع عشر سلسلة طويلة من الاوبرات لمسارح لندن المختلفة ، كانت اشهرها اوبرا « الفتاة البوهيمية ــ The Boh-emian Girl » . كما الف كل من ولاس Wallace وبنيديكت Benedict أوبرات ناجحة ذات نصوص انجليزية . أما شارل ستانفورد Charles Stanford الايرلندى المولد فلم تقابل اوبراته العديدة بنجاح كبير . ومن الجدير بالذكر ان اثنتين من هذه الاعمال عرضت لاول مرة في مدن المانيا . حقق اكبر نجاح فني في الربع الاول من القرن العشرين روتلاند بوتون Ruthland Boughton وكتب مجموعة مترابطة المواضيع تشبه مجموعات فاجنر الشهيرة في مضمونها وطولها وكان يهدف بذلك الى اقامة احتفالات على غرار مهرجانات

بايرويت . قاد السيد توماس بيتشام Sir Thomas Beecham اوبرات المؤلفة ايثيل سميث Ethel Smyth على مسرح الملك عام ١٩٠٩ ، كما قام باداء أوبرات فريدريك دلويس Fredrick Delius طوال الربع الاول من القرن العشرين . جاء بعد ذلك المؤلف رالف فون ويليامز ـ Ralph Vaughan Williams الذى عاد الى اسلوب القصائد الشعرية فى تاليفه الاوبرالى ، كما لحن نسختين معدلتين لروايتى شكسبير « الزوجات المرحات Merry Wives والسيد جون يحب Sir John in love اللتين قوبلتا ببعض الاعجاب ، ولكن اكثر أوبراته ابداعا هى دراما موسيقية من فصل واحد ، كتب نصها سينج J. M. Synge وعنوانها « راكبو البحار Riders to the Sea

ايطاليا : ـ

مات بوتشينى عام ١٩٢٤ قبل أن يكمل اوبراه الاخيرة « توراندوت Turandot » وقد اكمل كتابتها « فرانكو الفانو Franco Alfano » والف عددا من الاوبرات الناجحة منها أوبرا « التجلى Risurrezione » المأخوذة عن رواية البعث للكاتب الروسى تولستوى Tollostoy . عاصر الفانو المؤلف اتالومنتمنزى Italo Montemezzi والمؤلف ريكاردو تساندوناى Riccardo Zandonai ، اللذين الفا أوبرات ذات اسلوب واقعى ، اما المؤلف فروتشو بوزونى Feruccio Busoni والمؤلف فولف فيرارى Wolf Ferrary فكانا من أصل المانى ونجحا فى البلاد التى تتكلم الالمانية قبل أن يستوطنا ايطاليا . وقد قام بوزونى باعادة تلحين اوبرا توراندوت التى كان بوتشينى قد ختم بها حياته الفنية .. الا اننا نستمع الى الطابع الالمانى يغمرها بعد أن وضعها بوزونى . كتب بوزونى ايضا اوبرا « دكتور فاوست Doktor Faust » واعتبرت تحفته النادرة بالرغم من انها لم تكن موفقة من الناحية الدرامية بالقدر الذى توقعه النقاد بالقياس الى النجاح الذى تحقق لآخرين عندما قاموا بتلحين قصيدة جوته Goethe سالفة الذكر . تخصص فيرارى فى تاليف الكوميديات الخفيفة المأخوذة عن الكاتب كارلو جولدونى Carlo Goldoni ، كما الف اوبرا « مجوهرات السيدة I gioielli della Madonna » التي تميزت بأسلوب واقعي يعرف بالحقيقة Verisimo كان قد ابتدعه وطبقه في اعماله بوتشينى من قبل وهو اسلوب يحاكى فيه المؤلف حقيقة الواقع للحياة المعاصرة ، التى يمتزج فيها القلب والعقل .. اى عناصر اللحن والمعالجة الحديثةوالعلميةوالتى لاتطمس الخط اللحني الغنائى العاطفي . ظهر فى ايطاليا فى القرن العشرين مؤلفو اوبرا آخرون منهم الدبيراندو بيتزيتى Aldebrando Pizzetti وجان ماليبيرو Gian Malipiero وجورجو جدينى Giorgio Ghedini وجاء اسلوبهم مشابها لطابع التأليف الابرالي في أواخر القرن التاسع عشر .

الاوبرا في نيويورك : ـ

انتقلت الاوبرا الايطالية الى نيويورك عام ١٨٢٥،حيثعرضتأعمال روسيتي هناكطوال القرن التاسع عشر وعرضت الاوبرا الالمانية بعد ذلك فى نيويورك وقدمت اعمال فاجنر الى الجمهور منذ عام ١٨٨٠ وهو عام افتتاح دار اوبرا المتروبولتان التى تعتبر اكبر واهم دور الاوبرا فى العالم من ناحية الامكانيات الفنية والمادية على السواء . قاد معظم هذه العروض والتر دامروش Walter Damrosch الذى الف بعد ذلك أوبرات عديدة منها

اوبرا « الخطاب القرمزى The Scarlet Letter » . ومنذ ذلك الحين ظهر مؤلفون امريكيون استقبل جمهور نيويورك اعمالهم بقدر متفاوت من النجاح منهم فيكتور هربرت Victor Herbert ، الذى كتب اوبرا واحدة هى « ناتوما Natoma (عرضت عام ١٩١١ على مسرح المتربوليتان ، ولكنه اشتهر بتأليف الاوبريت ، وكتب منها نماذج كثيرة وناجحة . اشتهر المؤلف ريجينالد دى كوفن Reginald de Kovens بتأليف الاوبرات الخفيفة من بينها الاوبرا الناجحة . « روبين هود Robin Hood » ، كما الف هوارد هانسون Howard Hanson اوبرا قومية امريكية هى « الصعود المرح Merry Mount » عرضت هى ، واوبرا « الامبراطور جون The Emperor Jones » للمؤلف الامريكي لويس جرونبرج Louis Gruenberg على مسرح المتروبليتان عام ١٩٣٠ .

تميزت اوبرات فيرجيل تومسون Virgil Thomson بانها اكثر الاوبرات الامريكية قومية وتمعنا فى ربط اعماله بالجذور الامريكية اصر على أن يقوم بأداء اوبراه المسماة « ٤ قديسين فى ٣ فصول 4 Saints in 3 Acts » عدد من الفنانين السود ، وقد عرضت الاوبرا بهذا الاداء الاصيل في عام ١٩٣٤ . اما في عام ١٩٣٥ فقد شهد العرض الاول لاوبرا « بورجي وبس Porge and Bess » للمؤلف جورج جرشوين George Gershwin نجاحا عالميا منقطع النظير واعتبرت احب الاوبرات الامريكية الى قلوب المستمعين وقام بادائها مجموعة من الفنانين السود أيضا نظرا لان جرشوين استخدم فيها واقع الفن الشعبى الامريكى ، وقد ادى هذا النجاح الى كتابته لاوبرا ثانية لاقت نجاحا يفوق نجاح الاوبرات الامريكية الاخرى ، وهى اوبرا « الصلور يجذف ــ Catfish Row » وقد اتضح فيها ايضا طابع الفن الشعبى الامريكى .

عندما قامت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، ارغمت دور الاوبرا على الغاء عروضها أو اغلاق المسارح نهائيا . وقبل أن تنتهى الحرب تحطمت وتهشمت معظم هذه الدور فى مختلف البلدان الاوروبية ، وكان هذا نذيرا بانتهاء عصر تاريخ محدد فى تراث الاوبرا العالميـة .

الاوبرا بعد الحرب العالمية الثانية :

بعثت الحياة في النشاط الاوبرالي مرة اخرى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وزاد بسرعة مذهلة مما ادى الى انشاء دور عديدة للعروض المسرحية الغنائية ، فى الوقت الذى اتخذت فيه فرق الاوبرا اماكن خاصة غير مهياة لمجرد الاستمرار في تقديم هذا النشاط ...

ويرجع جزء من هذا الاهتمام الزائد بالاوبرا بعد الحرب الى أن العاملين في القوات العسكرية كانوا قد استمتعوا ابان الحرب بعروض الاوبرا الشامخة فى كل من نابولي وفينا وميونخ .. هذا فى الوقت الذى كان فيه مسرح اوبرا الكوفنت جاردن بلندن قد تحول الى حلبة للرقص .

وبعد الحرب ، اعيدت الحياة الى الاوبرا فى انجلترا بشكل مكثف ، وقامت الحكومة بدعم النشاط .. وانتهى العصر الذى كانت فيه الاوبرا عنصر تسلية فى البلاط الملكى ، او عملا تجاريا يدر الكسب على الادارات التجارية أو النقابات الخاصة .

عندما عرضت اوبرا « بيتر جرايمز Peter Grimes » للمؤلف الانجليزى بنيامين بريتن Benjamin Britten على

مسرح الباليه الملكى عام ١٩٤٥ ونالت نقدا يشيد بنجاحها العظيم . بدأ هذا وكأن عصرا ذهبيا للاوبرا الانجليزية قد بدأ . توقف بريتى للاسف عن كتابه الاوبرا الكبيرة لسنوات عديدة وجاءت مؤلفاته في شكل اوبرات صغيرة « Chamber Forms » كما اهتم أكثر بالمؤلفات الدينية . قدم بعد ذلك وليام والتون William Walton اوبرا « ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida عام ١٩٥٤ ، التي أوحت بنهضة الاوبرا الانجليزية مرة أخرى . أما ثانى اعمال والتون فقد بشرت حقيقة بمولد جديد للاوبرا الانجليزية ، وهى « زواج الصيف The Midsummer Marriage » ، التى عرضت عام ١٩٥٥ .

قدم بعد ذلك همفرى سيريل Humphrey Searle رواية « هاملت » لشكسبير عن نص المانى عام ١٩٦٨ في مدينة هامبورج ، ثم قدمت بعد عام واحد بلغتها الاصلية دون أن تحرز نجاحا لانها جاءت ملتزمة بنصوص المسرحية الاصلية ومرتبطة بها ارتباطا وثيقا ولم يضف تلحينها شيئا يماثل عظمة شعر شكسبير .

أحسن ما قدم لشكسبير من أوبرات في القرن العشرين كانت أوبرا « حلم ليلة صيف Midsummer Nights Dreems »لبريتن، فقد عرضت عام ١٩٦٠ واضافت موسيقاها ابعادا جديدة لمفهوم النص عمقته وقربته الى ادراك المشاهدين . وفيما يتعلق بالاوبرات الاجنبية فقد عرضت بعد ذلك فى انجلترا اوبرات ايطالية والمانية وفرنسية بلغتها الاصلية ، ولكن التشيكية والروسية منها كانت تترجم الى الانجليزية .

الاوبرا فى المانيا والنمسا :

دبت الحياة الاوبرالية فى المانيا والنمسا بصورة أسرع من اى مكان آخر ، بالرغم من الدمار الذى حل بدور العرض اثناء الحرب ، وذلك لان فن الاوبرا كان محببا الى شعوبها اكثر من بلاد الانجلو ساكسون . ففي المانيا استمر كل من هندميت وكرنك في كتابة الاوبرا ، علما بأن النازى كان قد ارغمهما على مغادرة البلاد . ثم خلفهما جيل آخر من المؤلفين لم يرغموا على الهجرة من بينهم « كارل أورف Carl Orff وفرنراجك Werner Egk الف كارل اورف أوبرتين شاعريتين ، هما » القمر ـ Der Mond و « الزكية Die Kluge » فى عامي ١٩٣٩ ، ١٩٤٣ على التوالى ، كما كتب أورف ايضا أوبرا « كارمينا بورانا Carmina Burana » وأوبرا » كاتولا كارمينا ـ Catulla Carmina » وهما من الاعمال التى تؤدى كأعمال سيمفونية وأيضا كأعمال للاوبرا باليه .. اما اجك فقد عرضت جميع أوبراته التى الفها بعد الحرب ومن بينها أوبرا « مفتش الحكومة Der Revisor » عن رواية جوجول التى تحمل نفس الاسم وعرضت عام ١٩٥٧ . استعمل فولفجاج فورتنر Wolfgang Fortner فى أوبراته الاخيرة قالب معدل للمجموعات الاثنى عشرية الذى ابتكره شونبرج من قبل ، وكانت اكثر هذه الاوبرات نجاحا « الزواج الدامي Bluthochzeit » عن مسرحية الكاتب لوركا Lorca .

حققت بعض اوبرات المؤلف النمساوى جوتفريد فون أينم Gottfried von Einem نجاحا ملموسا ونذكر منها أوبرا « موت دانتونس ـ Dantons Tod » عن مسرحية جورج بشنر Georg Buchner ، وقد عرضت لاول مرة عام ١٩٤٧ في سالزبورج .

وعرضت للمؤلف أيضا أوبرا « المحاكمة Der Prozess » عن رواية كافكا Kafka عام ١٩٥٣ فى نفس المدينة . أما المؤلف السويسرى هينريش سوتر مايستر H. Sutermeister . فانه حصل على شعبية واسعة من خلال اوبراته وخاصة « روميو وجوليت » التى عرضت عام ١٩٣٩ و « جزيرة السحر Die Zauberinsel عام ١٩٤٢ ، وقد بدأ معظم هؤلاء المؤلفين الالمان والنمساويين فى كتابة أعمالهم قبل الحرب ، ولكن أكثر مؤلفى الاوبرا نجاحا هو هانز فرنز هينز H. Werner Henze الذى ألف جميع أوبراته بعد الحرب ، ونال شهرة عالمية دامت لمدة ربع قرن من الزمان . أثارت اوبرات هينز خلافا حول مضمونها أكثر من موسيقاها . وقرر المؤلف ان يغادر المانيا ويستقر في ايطاليا بعد ان اعتنق الماركسية ، مما اضفى على أوبراته مضمونا سياسيا يصعب تقبله . ألف هينز عملا طويلا باسم « نأتى الى النهر We come to the river » تسبب طوله في أن أصبح قالبا موسيقيا غير مقنع كما لو كان من أعمال القرن التاسع عشر من حيث الضخامة ، هذا وقد ألف ايضا اعمال الدراما الموسيقية .

الاوبرا فى أمريكا : ـ

قام نشاط الاوبرا فى امريكا بعد الحرب العالمية الثانية على يد مؤلفين مختلفي الجنسية هاجروا الى امريكا . وقد بدأ هذا النشاط من خلال عمل للمؤلف الروسى المولد ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky هو اوبرا The Rak's Progress المبنية على لحن انجليزى الاصل ، وقد عرضت فى احتفالات أوروبا التي اقيمت فى مدينة فينسيا عام ١٩٥١ فى الوقت الذى استوطن مؤلفها أمريكا . نظر النقاد الى هذه الاوبرا في بادىء الامر على انها عمل من اعمال القرن الثامن عشر المدروسة ولكنها بنصها الرائع اعتبرت من أكثر اوبرات سترافنسكى ابتكارا وتجديدا . فقد لاقت نجاحا عظيما ، ونظر اليها على أنها كلاسيكية حديثة « neo classic » فى اسلوبها .

كتب كورت فايل Kurt Weil الالمانى الجنسية ، والذى هاجر أيضا الى امريكا اوبرات ذات طابع يختلف عن اسلوب اوبراته الاولى التى كان قد الفها اثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ومنها « الى الوادى Down to the Valley » عام ١٩٤٨ ، التى تميزت بطابع شعبى امريكى .

هاجر المؤلف الايطالي المولد كارلو مينوتى Carlo Menotti عندما كان فى السابعة عشرة من عمره ، والف اوبرات كثيرة حازت على اعجاب المشاهدين لنصوصها الجيدة التى كتبها المؤلف بنفسه والتى فاقت فى جودتها الحان اوبراته . تميز اسلوبه باستعمال رنين كهربائى شامل تسبب بعض الاحيان فى طمس الالحان الرئيسية . الف مينوتى اوبرا للتلفزيون هى « آمال وزائر الليل Amahl and the night Visitors » كان لها البقاء الاطول في عرضها ، كما كتب اوبرتين قصيرتين هما « الوسيط The Medium » و « التليفون The Telephone » تميزتا بحيوية الاسلوب ، واعيد عرضهما مرارا بناء على الحاح الجماهير .

الاوبرا في ايطاليا :ـ

تميزت الاوبرا الايطالية الحديثة بالمحافظة على التقاليد المتوارثة لهذا الفن الايطالي العريق ... هذا مع اضافة ملامح حديثة من خلال صنعه الكتابة دون المساس باللحن الغنائى الذى ينبض دائما فى وجدان الايطاليين وقد قام بالحركة الاوبرالية الحديثة فى ايطاليا بعض المؤلفين المخضرمين الذين عاصروا الحربين العالميتين الاولى والثانية وما بعدهما ، ومن

هؤلاء المؤلفان بتسيتى Pizzetti وماليبيرو Malipiero (من مواليد القرن التاسع عشر) . الف بتسيتى أوبرا « فيدرا Fedra » التى عرضت لاول مرة عام ١٩١٥ على مسرح السكالا بميلانو ، كما الف « جريمة فى الكاتدرائية L'assassinio nella cattedrale » عام ١٩٥٠ التى تعتبر اكثر اوبراته نجاحا وهى مترجمة عن قصة اليوت Eliot . الف رنسو روسيلينى Renzo Rossellini عددا من الاوبرات الناجحة اشهرها «منظر من الكوبرى Uno sguardo dal ponts » عام ١٩٦١ عن مسرحية آرثر ميلر Arthur Miller الشهيرة .

الاوبرا فى فرنسا : —

شهدت فرنسا ارتباطا اكثر وثوقا بين طرق التاليف التقليدية والحديثة منه في ايطاليا ، فقد انتمت الاعمال الحديثة الى طرق التاليف التقليدية . ويتضح ذلك في أوبرات كل من ميلو Milhaud وهونجر Honegger ، اللذين استمرا فى تأليف اوبراتهما الى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، كما عرضت اوبرا « حوار الكارميليت — Dialogues des carmelities » للمؤلف الفرنسى بولين Poulenc على السكالا بميلانو عام ١٩٥٧ ثم عرضت نفس الاوبرا بعد ذلك فى باريس وكان قالبها الدرامى واسلوبها الموسيقى مغايرا للاسلوب الثورى الحديث .

عرضت بعد ذلك اعمال لمؤلفين من جنسيات مختلفة ، فى السنوات الحديثة ابتداء من عام ١٩٦٠ وقد اتسمت باسلوب جديد في كل من القالب والمضمون . وبالرغم من أنها لم تكن اوبرات بالمعنى التقليدى الا أنها وضعت في منزلة الاوبرا ، ومن هذه الاعمال « حلم تيريز Dreaming about Therese » عن رواية قصيرة للكاتب اميل زولا Emil Zola ، وعرضت في ستوكهولم عام ١٩٦٤ وكانت محاولة ناجحة فى تراث التاليف الاوبرالى .

●●●

ولكن ماذا عن الغد والمستقبل ؟

سوف يجيب التاريخ فى المستقبل القريب على أسئلة حائرة فى ضمير العالم المعاصر . . . فدعونا نتأمل بعض هذه التساؤلات .

اذا وضعت الاوبرا فى أحد المتاحف فانها تصبح تاريخا فحسب ، فما زال المشاهد يفضل الاوبرات الرومنتيكية ، ثم اوبرات بداية العصر الحديث على الاوبرات أو المحاولات التى تمت بعد الحرب العالمية الثانية .

لماذا ينتهى التاليف الاوبرالى هذه النهاية؟ وهل السبب هو الحرب أم أسلوب حياتنا الجديد ؟

نأمل أن تهتم الدول بتعليم جيل ناشىء ومنحه الرعاية الكاملة للتعمق في فن التاليف الاوبرالى .

اين الدعم المادى الذى يتوقعه العالم من الحكومات والهيئات الكبرى . . ؟ ان جيلنا يوحى بدعم الانتاج الاوبرالى الباهظ التكلفة ، حتى يتعلم جيل الابناء أن الاوبرا هى الجديدة في المستقبل والاصالة فى التعبير ، والمتعة الراقية المتعالية فى تيار الحياة العابث .

الاوبرا فن ثورى واجتماعى : —

ارتبطت الاوبرا دائما بالمجتمع والسياسة ، وقد أظهر مؤلفو الاوبرا هذه المعانى من خلال موسيقاهم ونصوص اوبراتهم بشخصياتهم المختلفة . ومن كبار المؤلفين الذين أوصلوا هذه

المعانى العميقة الى المشاهد : موتسارت وبتهوفن ، فردى وفاجنر ، وفرنر هنز .

موتسارت وازدهار الاوبرا :

اظهر موتسارت فى قالب الاوبرا براعة فى التعبير عن الجوانب البشرية المتعددة ، ففي كثير من أعماله كان يوضح مكنون بساطة البشر وانفعالاتهم بطريقة تجعل المشاهد يفكر في انعكاس هذه التفسيرات على نفسه . وجد موتسارت السعادة النفسية فى كتابة الاوبرا ، لانه ادرك بجلاء انه يستطيع ان يعبر عن خبراته المختلفة في قالبها ، وقد كتب فى أكتوبر عام ١٧٧٧ «عندى رغبة لاتوصف لكتابة اوبرات » . حقق موتسارت رغبته ووجد النص تلو النص ، واشبع خياله الموسيقى فكتب لكل نص الموسيقى الملائمة له والمعبرة عنه . ظهرت المفاهيم الثورية فى أوبرات موتسارت بوضوح، كذلك المفاهيم الاجتماعية ، فقد كان يبحث فى اوبراته عن اجابة لكل سؤال يفكر فيه الانسان . تميز موتسارت بنقده لطبقية المجتمع ، واستبدل ادعاءات الارستقراطية بعظمة الديمقراطية ، فانتقد الاسياد مثلما انتقد الخدم في تصرفاتهم الاجتماعية ، نرى هذا النقد واضحا في أوبرا « زواج الفيجارو Hozze di Figaro » . ففيها عالج المشاكل الاجتماعية واسلوب التعامل بين البشر من خلال الشخصيات المختلفة بأسلوب جعل المشاهد يختبر ويسائل نفسه عن معاملاته مع المقربين اليه،كما وضح موتسارت موقف الزوج من زوجته ، وكيف ان الحب والتسامح هما اساس للترابط والانسجام . اتسمت موسيقى موتسارت بالواقعية لا بالسخرية،وقدم من خلالها تحذيرا ونصيحة بأن الفوضى التى يضعها الانسان فى داخله يفعلها بنفسه ، وان الكون والخليقة شىء منظم ، فانانية الزوجات مثلا تقودهن الى فتور الحب فى قلوبهن . شغلت موتسارت هذه النواحى الاجتماعية والنفسية الرقيقة فظهرت فى أعماله الاخيرة ، اما المبكرة ، فكانت تتطبع بقالب الروايات الميلودرامية . تعاون موتسارت ودابونتى Da Ponti فى تقديم الاوبرات الرائعة مثل « دون جوان Don Giovanni » وهى الاوبرا التى اعجب بها الشاعر الالمانى جوته وبرناردشو اعجابا كبيرا . كتب دابونتي نص هذه الاوبرا عن رواية سياسية كان قد كتبها كثيرون من قبله . ولم يتجاهلوا مضمونها السياسى ، ففى النسخة الاصلية التى كتبها برتاتى Bertati والف موسيقاها جاتسانيا Gazzania نرى شخصية دون جوان في اطار من الارستقراطية التى تأخذ ولا تعطى ولم تكن شخصية المحب الرومنتيكى أو الشيطان الخليع ، الذى يدان فى النهاية بسبب معاداته للعدالة الاجتماعية ، وقد اكد دابونتى بدبلوماسية مضمون برتاتى الثورى مع عدم اهمال ظهور النقد الاجتماعى . اوضح موتسارت هذا من خلال موسيقاه ، فنظام المجتمع لا يتحقق الا بالحب . كما ان البساطة القروية تحمل في طياتها ذكاء يعلو على عجرفة الارستقراطيين . تفسر الموسيقى احداث الرواية . وقد جسم موتسارت صورة البطل الذى عبر عن نفسه في افكار وعوطف دون جوان بفاعلية . اما طيبة تسرلينا Zerlina وعواطفها فلم يتضمنها اى عنف في الرواية . ونستطيع ان نتعرف على جميع شخصيات الرواية من خلال ما يقوم به البطل من اداء غنائى ودرامى . قدم موتسارت لمستمعيه فنا حقيقيا ، وان كان البعض يرى أن اعتقاده فى نبل الحياة البشرية وقيمتها الانسانية العالية لا توجد الا فى القصص الخيالية . استمع موتسارت الى هذا النقد ولم يخش القول بأن موسيقاه تجعل الحياة قصة خيالية أو ان الخيال حياة حقيقية . ويتضح ذلك في أوبرا «النادى السحرى The Magic Flute التى تبنى فيها القصة الخيالية على خبرات الانسان الواقعية .

دلت اوبرات موتسارت العظيمة على عبقريته وامكانياته الفنية المجهولة ، فقد كانت له مقدرة كبيرة فى التعبير عن نفسه وعن مفاهيم وانفعالات البشر ؛ كما كان له الفضل الاكبر ، فى ازدهار الاوبرا الالمانية .

قدم موتسارت من خلال اوبراته فنا ثوريا . وعندما قيل عنه أنه معكر لصفو السلام ، وانه رجل ساخط في مجتمع يستعد لثورة سياسية ، كان هذا خطأ فى تقدير وادراك فن موتسارت الثورى ، الذى من خلاله يتعلم الفرد تأمل نفسه ومعارضة نظرته الشخصية لنفسه ، وقد كان هذا أمل كبار مؤلفى الاوبرا . لا يقتصر الفن الثورى على تعبير أو تصريح سياسى ، وانما يكون حماسا مجندا لاثارة التأمل والتركيز فى كيفية الارتقاء بحياة الفرد الشخصية .

بتهوفن Beethoven : ــ

يمتاز بتهوفن بادراكه التام لامكانيات الدراما الموسيقية . وكان يعلم ان المؤلف يستطيع أن يظهر مفهومه للحياة من خلال الاوبرا اكثر من اى قالب موسيقى اخر . حقق بتهوفن نجاحا باهرا فى أوبراه الوحيدة « فيدليو ــ Fidelio » وكان صادقا فى التعبير عما يجول فى نفسه من قيم انسانية رفيعة ، واوضح لجمهوره نبل جوهر الانسان في مكنونهم من خلال تأثير هذه الاوبرا عليهم ، ففيها ينقلنا الرنين الموسيقى من التعبير الالقائى ، الى الالقاء المنغم ، الى غناء المجاميع ، والى الاغنية الفردية . وتنقلنا حبكة الرواية من مظاهر الحياة الاعتيادية الى عبودية السجن ، كما تظهر على المسرح شخصيات مختلفة : من زوجة متنكرة فى شخص رجل ، الى فتاة تحب هذا الرجل المزعوم ، وفتى يحب الفتاة . ومن سجان مرح الى حاكم قاس . تتجمع هذه الشخصيات فجاة بينما يعلو رنين الموسيقى ويحتشد المسرح بكورال المساجين يغنون « متى تعود الينا الحرية ؟ » . ومن أعظم المواقف التعبيرية فى هذه الاوبرا لحظة رنين الابواق في الفصل الثانى معلنة قدوم الوزير عندما كان « بيتسارو Pizaro » الحاكم الشرير يشرع فى قتل « فلورستان Plorestan » الزوج المقيد . الشائع أن يعطى هذا الموقف تعبيرا ميلودراميا دارجا ولكن بتهوفن عبر عنه تعبيرا موسيقيا فريدا من خلال صدى الصوت المقصود فى رنين البوق الاخير . وهذا المثال دليل على رؤية بتهوفن في أنه يستطيع ان يوصل ما يرجوه من تأثير على جمهوره عن طريق التعبير الموسيقي فى التاليف الاوبرالى ، بواسطة الاصوات البشرية والاوركسترالية على السواء . اعتقد بتهوفن فى العدالة الالهية ، وظهرت عقيدته واضحة في موسيقاه . وعندما ينقلنا التعبير الموسيقى من مشهد الابواق الى غناء المجاميع « الكورال » ليوم النور ، قصد بتهوفن مساواة البشر يوم القيامة ، ونرى فى ذلك تعبيرا عن مفهومه للاوبرا كفن ثورى ، ومفهومه السياسى للحرية . حث بتهوفن مستمعيه على الايمان بالقوة الالهية ووجوب الاعتراف بها فى بناء نظام المجتمع عن طريق تعبيره الموسيقى ، وكان محقا عندما راى في الاوبرا مجالا لتوضيح المعانى المناسبة لتوحيد خطط التغيرات الاجتماعية . استعمل بتهوفن قالب الاوبرا ليعلن فكره لمستمعيه ، ونرى الفن الثورى فى تعبيره ، فقد كان يأمل أن يقنع الجمهور بأن في حياتهم دائما فرصا للحب والشجاعة ، ويوضح لهم مواضيع ذات أهمية هائلة في حياتهم . وكان قالب الاوبرا فى نظره هو الوسيلة لنقل المعانى وتذوق مكنونات الاشياء بعمق ، وقد حقق بالفعل رؤيته فى أوبراه الوحيدة « فيدليو » .

فردى Verdi

وضع مؤلفو الاوبرا وكاتبو نصوصها تحت المراقبة في القرن التاسع عشر لكون الاوبرا منفذا لتقديم الاحداث الثورية ، فروقبوا من

النمساويين والسلطات البابا وية خشية ان يصبحوا رجالا خطرين على الحكم . كان أول هؤلاء المؤلفين فردى الذى لم يتوقف فى ذلك الوقت عن البحث عن نصوص اوبرالية جريئة للغاية . واعتبر مدمرا لسياسة الحكم فى نظر المتطلعين الى ايطاليا المتحدة فى عهد الملك فيتوريو ايمانويل Vittorio Emanuele لم يكن فردى يهدف بالضرورة الى أن يكون مؤلف ايطاليا القومى ، ولكن جمهوره وضعه في هذه المنزلة ، فقد ظهرت هذه الامور السياسية فى بعض اوبراته ، وانشد الشعب الايطالي اغنية الكورال الكبير Va Pensiero من أوبرا « نابوكو Nabucco » اعتراضا على سيطرة النمسا على ايطاليا عام ١٨٤٢ . تأكد جمهور الاوبرا الايطالية عام ١٨٤٣ ايام العروض الاولى الاوبرا«للمبارديون I lomardi alla prima crociata من وجود دلالة على امكانية تحقيق الوحدة الايطالية . وبالرغم من هذا ، كان فردى ينظر الى الامور السياسية على انها عديمة القيمة : أو على انها نظام للحكم فحسب . كما رآها موتسارت من قبله ، ولكنه اختلف مع آمال موتسارت فيما يختص بوجود الفضيلة الانسانية ، فقد عبر في اوبراته وكتب فى رسائله ان الجهود البشرية لاتحقق شيئا ، والعالم كله سوف ينتهى الى لاشيء . وعندما اراد فردى لاوبرا « دون كارلوس ـ Don Carlos » أن تعنى شيئا ، جاءت تعنى لاشيء . فقد اخذ هذه الدراما عن شيلر Schiller وغير محورها الرئيسي من خلال التعبير الموسيقى ، فاظهر الرجل الذى رسمه شيلر مضحيا بكل شيء وكل شخص فى سبيل المتطلبات السياسية ،مخفقا تماما فى أسلوب حياته المبنى على التضحية والفداء .. حتى لو كان هذا مضادا لسياق النص . اختلف فردى مع موتسارت في نظرته للبشرية ، ونستطيع ان نرى ذلك فى المقارنة بين أوبرا « ادمينيو Idomeneo » لموتسارت، وأوبرا « دون كارلوس » لفردى، ففى اوبرا موتسارت بدا « ايدامانت Idamante » حكمه بالافراج عن مساجين الحرب معتقدا ان والده توفى ، وعندما يعود أبوه الملك « ادومينيو » يضحى الابن بحياته وسعادته مع « ايليا Ilia » ، التى تضحى بحياتها فى سبيل الامير الابن ، وفي نهاية الاوبرا يكافىء الله المانحين المضحين ، فتتوج ايليا وتسعد مع الامير . يتضح لنا اعتقاد موتسارت من هذه الاحداث ، بأن من يضحى ينال مايتمنى . اما فردى فقد أوضح نظرته للحياة ، وانعكست هذه الرؤية فى اوبراته وهى : من يضحى يفقد كل شيء . ففى « دون كارلوس » احب الامير «كارلوس» الاميرة « اليزابث » واحبته هى بدورها ، وضحت بكل شيء في سبيل هذا الحب ، كما قبلت حكم الملك بنفيها ، فضحت بكل شيء وفقدت كل شيء . عبر فردى فى اوبراته عموما عن نظرته للواقعية من خلال مجابهته الفريدة لهذا الأمر ، مما جعل اوبراته تتصف بالواقعية المقنعة ، ففيها نموذج يشتمل على خبرات الحياة المختلفة . ناسبت واقعية فردى المستمع المعاصر، حيث عبر عن صيحة رجال ايطاليا المخلصين من أجل الوحدة القومية والديموقراطية والحكم العادل . وعورضت افكار فردى السياسية من النمسا وصقلية والحكومات البابا وية ، فقد اعتبرت وطنيته قوة ممزقة للبلاد التى توطدت فيها النظم الاجتماعية والسياسية . وبالرغم من هذا ، نجح فردى بواقعية اسلوبه ، وهي الواقعية التى تميزت بالتعبير عن المواقف الانسانية بحيث تصل الى ادراك واحساس المستمع، الى جانب واقعية الامور السياسية وفهم فردى صلة التقارب بينه وبين مستمعه، ونظر اليه نظرته الى الرجل الشريف الذى يجابه الحقيقة . عبرت موسيقى فردى عن مختلف المواقف والشخصيات والجو المحيط بها فى أوبراته بهدف أن يجد المستمع نفسه

فى حالة تماثل حالة شخصيات الاوبرا ، كما عرف بانه مبدع أجمل الالحان الاوبرالية .

فاجنر Wagner : ـ

بدأ فاجنر مثل بقية كبار مؤلفى الاوبرا بكتابة أوبرات ذات أسلوب ثورى دون أن يفقد احساسه بالطابع القصصى ، فقد جاء أسلوبه ثوريا نابعا من افكاره وانفعالاته الشخصية ، لأنه تعامل مع الرجال الثوريين ، وكان لهم تاثير طبيعي على مزاجه وانفعالاته ، واراد أن يشترك في الثورات السياسية . اعتبر فاجنر رائدا لدعوى الثورة فى التأليف الاوبرالى ، ومما كتبه في درسـدن بعنوان « الثورة » (اعنى تدمير الاشياء والنظم الموجودة) ، وقد كانت هذه معتقداته عندما الف المجموعة الكبيرة « خاتم النيبيلونجن Der Ring der Niebelungen » ولكن أفكـاره تطورت بعد أن بدأ بهذا الاسلوب المتهجم ، ونفي فاجنر مرتين بسبب المضمون الثورى لأوبراته وافكاره الثورية التى لم تهدأ .

راى فاجنر انه ليس بحاجة الـى كتاب لنصوص أوبراته « Libretto » فكتبها بنفسه، وبعد ان استعرض ماكتبه فى نصوص اوبرا الهولندى الطائر Der Fliegende Hollander » قال عن نفسه انه بدأ مستقبله كشاعر قادر على نقل انفعالاته الداخلية الى الآخرين ، واكتشف ان عقلـه سيتقابل مـع عقول مسـتمعبه من خـلال الاساطير . كان فاجنر يمتلك قدرة عالية فى التعبير عن الفن القصصي ، فجاءت اوبراه « اساطين الشعراء Die Meistersinger » حاوية بشكل واضح على المشاكل التي يعاني منها هو نفسه . عرف بقوة تعبيره عن نفسه فى محور اوبراته فتجاهل راحة المشاهدين والمغنين والموسيقيين وقادة الاوركسـترا فى سبيل سيطرة افكاره على زمان ومكان احداث الاوبرا والتعبير عنها ، فلم يسمح لشيء ان يزعج تركيزه فى شعوره الداخلى واظهاره في موسـيقاه ، ونـرى مثـالا لذلـك فى أوبرا « الهولندى الطائر » التى أراد عرضها بدون استراحة ، كما اكد أيضا اسـتحالة عرض اوبرا « ذهب الراين Das Rhiengold » بأى فاصل أو توقف،كذلك أوبرا « بارسيفال Parsifal » التي يستمر عرضها بدون توقف ، فتعزف الموسيقى حتى اثناء تغيير المناظـر . تميزت موسيقـى فاجنر بالحـان قصيرة او مجموعة من النغمات او العبارات تتكرر فى العمل الاوبرالى بشكل مسـتقل ، وربما غير مرتبطـة بمتطلبات حبكة الرواية وشخصياتها . هذا ما اشتهربه فاجنر وما اطلق عليه اللحن الدال « Lietmotiv » وهو عبارة عن لحن له شخصية ايقاعيةمتميزة يظهر فى الاوبرا ليدل على الشخصية في كل مراحل تطورها ... فكل شخصية لها اللحن الخاص بها الذى يتفاعل مع الحان الشخصيات الاخرى والذى يتطور مع الاحداث الدرامية ويعبر عن افكار المؤلف وخبرته الموسيقية . ظهر الموتيف المتكرر في أوبرات مونتفردى كما استعمله شوبرت Schubert ايضا ولكن فاجنر استعمله بتوسع وادراك عميق : فكان الاداة التـى عبر بها عن وحي افكاره والوسيلة لتحقيق وحدة الدراما ، التى هدف اليها فاجنر من خلال النص الدرامى الشعرى ..والصوت البشرى..والتوزيع الاركسترالي .. الخ فجاء معبرا عن عقله الواعي والباطن والتيارات العميقة فى احساسه ، فكانهذا منه تحقيقا لواقعية الاوبرا وتطابقها مع الحياة . كتب فاجنر الى صديقه « روكل Roeckel » عام ١٨٥٤ عن الحقيقة فى الاوبرا قائلا : « ان الحقيقة تفهـم فى الاوبرا عن طريق التعبير الموسـيقى » وقد تميزت موسـيقى فاجنر بتحركها خلال الرواية واشخاصها ، معبرة عن خبراته الشـخصية وجـوانب طبيعته البشرية وداخله العميق الذى كان هو نفسه

غافلا عنه . كما استعمل امكانيات التوزيع الاوركسترالي الضخمة فى التعبير عن الخليقة والطبيعة ، وايضا عن المشاعر البدائية الوحشية ، كما عبر عن الاحاسيس العميقة بوضوح من خلال الصوت البشرى .

فيرنر هنز Werner Henze : ـ

عرض هنز موسيقى أوبراته بضجيج مزعج معبرا عن حماقة القرن العشرين بشكل لطيف، وقد الف أولى اوبراته « طريق الوحدة ـ Boulevard Solitude » عام ١٩٥٢ عن قصة رومنتيكية قديمة هى« مانون ليسكو Manon Lescaut » تميزت بادخاله لموسيقى الجاز عليها بكثرة . وفى عام ١٩٥٦ الف أوبراه « الملك هيرش Konig Hirsch » المبنية على رواية قديمة والتى لم تحقق نجاحا أوبراليا مثل رواية « مانون » . تخير هنز الروايات القديمة لاداركه أنها بمضمونها الاسطورى ترتبط باسلوب قالب الأوبرا وطرق تأليفها ، ولكن طريقته في معالجة هذا المضمون لم تكن أكيدة الوضوح ، فقد عالج مواضيع السحر هذه بدون اتقان ، وربما يرجع هذا الى رفضه ان يتعلم من فاجنر كيفية معالجتها . اتجه هنز اتجاها مباشرا الى الاسلوب الحالم فى أوبراه « امير هومبورج The Prince of Homburg » عام ١٩٦٠ ، ولم يستمر فى معالجة نصوص الاساطير الشعبية والامور الاجتماعية،بل اهتم بصدق المواضيع الشاعرية ، وقد ألف اوبرا « خيال العاشقين Elegy for young lovers » فى عام ١٩٦١ وبناها على الاسس الاوبرالية القديمة في الاغانى الفردية « Aria » وغناء المجموعات « Ensemble » بالرغم من وجود الاغنية الشعبية فيها بشكل أساسي . لم يعرف هنز ماذا يكون بعد ذلك من المحاولات ، وقال عام ١٩٧٠ « أشعر بان الاوبرا قد انتهت » لأنه رأى ان امكانيات الأوبرا لم تعد قابلة للنمو ، وان فساد مجتمعنا الحاضر قد انذر بحل مكنوناتها ، وكان يدرك العلاقة الوثيقة بين التأليف الاوبرالى والمجتمع ، والتى عن طريقها تتحقق الواقعية فى الاوبرا . كما أوضح ان فكرة نقل الدراما الى الموسيقى لم تنته بعد ، وقدم عام ١٩٧٦ عمله الرائع « نحن نصل الى النهر ـ We come to the river » الذى لا يرتفع الى منزلة الاوبرا ، بسبب النقص فى جوهر مضمون العمل وليس بسبب ضجيج الاوركسترا ذات الثلاث فرق نحاسية ، أو الاورج ، او الايقاع المتنقل بين شخصيات العمل ، او اداء اكثر من حدث على المسرح فى وقت واحد ، او عدم وضوح الغناء عموما. ويمكن القول ان هذا العمل ينسب الى الدراما الموسيقية وليس الى الاوبرا .

استعمل المؤلفون المعاصرون مكونات الاوبرا التقليدية استعمالا قليلا ونادرا بسبب التيارات الحديثة فى مجتمع عالمنا المعاصر ، عالم السياسة والاقتصاد والحروب . واغضبت جماهير الاوبرا عقول المؤلفين المشتتة التى اتضح اضطرابها من المسافات الموسيقية اللامعقولة بين كل نغمة واخرى . وقد تناولت الاوبرات الحديثة مواضيع لاتتلائم شخصياتها مع المجتمع المعاصر ، مما ترتب عليه نقص في الواقعية وثورية الفن الاوبرالى .

• • •

الواقعية الاوبرالية بين العرف والتقاليد :

ربط كل من موتسارت وفاجنر ودبيوس الموسيقى بالسحر والاساطير والاحلام ، كما اهتموا جديا بالمواضيع التى ترتبط بالانسانية ارتباطا وثيقا ، وادركوا الصلة بين الاساطير وامور البشر وقدموها فى الاوبرا فكانت فنا رفيعا . والواقعية فى الاوبرا لا تعني محاكاة

الواقع ، فقد أكد روسيني ان الاوبرا لايمكنها محاكاة الواقع ، ولكنها فوق مستوى طبيعة الواقع وترتفع به الى عالم مثالي من السمو والرفعة . عبرت الاوبرا عن جوانب الحياة المختلفة عن طريق الاساطير والاحلام فكان هذا هو مفهوم الواقعية فيها ، وان وجدت أوبرات عظيمة وكثيرة لكبار المؤلفين لم تعرض من خلال مواضيع اسطورية . استعمل مؤلفو الاوبرا الاساطير فى أوبراتهم تلبية لرغبة المشاهد فى ان يرى نفسه فى شخصية الامير أو البطل فى اطار اسطورى عبرت عنه الموسيقى فاقتربت احلامه من الحقيقة . والواقعية فى الاوبرا تساعد الفرد على تقييم نفسه ، فعندما يرى نفسه فى صورة البطل يرى جدية صموده امام ضغط النظام الاجتماعى ويتضح له مغزى الامور السياسية . يتعارض هذا الامر مع الاتجاه الفكرى المعاصر ، فقد اجمع الباحثون الاجتماعيون وعلماء النفس ورجال الدين على ان معظم تصرفات الفرد العصرى فى تقييمه لنفسه تدل على أنانية هوجاء ، ففى عصرنا هذا يظهر قليل من المبتكرين العظام واعتاد الفرد على دور ثانوى فى الحياة . ولكن الاوبرا تجعل الانسان المعاصر يفكر فى نفسه ثانية .

صرح دريدن Dryden عام ١٦٨٥ ان تقاليد الاوبرا كان قد وضعها مؤسسو هذا الفن منذ القرن السابع عشر وأوصلوه الى الكمال وكانوا مؤهلين فى نشر عرفه وتقاليده . وجدت معانى البطولة والفردية فى القرنين السابع والثامن عشر ، واستمرت فى أعمال المؤلفين المطلعين على أحوال المجتمع وتغيراته فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، ولوحظ ان مشاهدى الاوبرا كانوا وما زالوا فى يقظة وعلى دراية بظروف واحوال مجتمعهم اكثر من غيرهم . يدرك مستمعو الاوبرا ان المؤلف يعبر عن تقاليد عظيمة مضادة لتيارات مجتمعة . ومن الخطورة ان يعبر مؤلفو الاوبرا الحديثة عن أحوال المجتمع المعاصر بفن رفيع ، فقد اتضح من تاريخ فن الاوبرا ان المشاهد يتحمس ويتعاطف مع المؤلف الذى يوضح له قوام أسطورة أكثر من الذى يلقى الاضواء على شخصية فردية في رواية من الواقع ، لذا فان المقاعد التى نراها خالية فى عروض الاوبرات الحديثة ربما كانت رغبة من المشاهدين فى المحافظة على تقاليد الاوبرا ورسالتها .

ظهرت واقعية جديدة فى الاعمال الحديثة ، وهى مستمدة من واقعية موتسارت وفردى ، ولكنها ليست فى نفس الدقة ، وخاصة فيما يتعلق باختيار شخصية البطل الذى يتطلب التحول فى شخصيته قالب أوبرالي مختلف . لذلك أهتم المؤلفون الجدد بالشخصيات المرحة واكثرو من الجدية واكثروا من قالب الاوبرا الهزلية Opera buffa والمسرحيات الغنائية Singspiel ، فكان هذا هو الفارق الاساسى بين اوبرات الماضى والحاضر .

الاوبرا والادب واهمية النص في العمل الاوبرالى : ـ

يوضح تاريخ الاوبرا أن كاتب النص هو المسؤول عن الفكرة الاصلية وحبكة الرواية فى الاوبرا ، وان كان شكسبير نفسه قد أخذ كثيرا من مواضيع رواياته من الكتاب السابقين له ، فقد كان مسؤولا عن اظهار قوة أسلوبه في مسرحياته . وقد أوجدت هذه القوة صعوبة فى نقل مسرحياته الى الاوبرا ، وفيما طوعه فردى فى « ماكبث » و « عطيل » ، وعن مابذله بويتو Boito من جهد فى مسرحية « هاملت » .

كان التقارب بين المؤلف الموسيقى وكاتب النص صعب التحقيق في بداية التأليف

الاوبرالى ، ثم اصبح قابلا للتعاون والترابط . نرى أمثلة لهذا التعاون فى ماقام بين فردى وكاتب نصوص اوبراته ، فقد كان يبعث اليه بمقترحاته عن خطوط أو مواقف جديدة ، لانه كان عليه ان يراعى ضرورة استمتاع المشاهدين بألحان الاجزاء الغنائية قبل كلماتها . أما موتسارت فقد رأى ان كاتب النص يعمل تبعا لافكار المؤلف وخاصة فى الاوبرات الخفيفة Opera buffa واوضح لشتيفانى Stephanie الكلمات التى يريدها للاجزاء الغنائية ، بل الف ايضا معظم الحان اوبرا « الخطف من السراى Seraglio قبل أن يكتب **شتيفانى** نصها . سيطر بعض مؤلفى الموسيقى على أسلوب نصوص أوبراتهم، ومن بينهم بتهوفن . فعندما أراد ان يغير في « ليونورا فيديليو » ، اعاد كتابتها وطلب من زونلايتنير Sonnleitner كاتب نصها الموافقة على ضم الثلاثة فصول فى فصلين ، فما كان من الكاتب المسكين الا الموافقة على ما فعله بتهوفن بكلماته ، والاكثر من هذا انه لم ير النسخة المعدلة . والموازنة بين النص الاوبرالى وموسيقى الاوبرا عمل صعب وشائك ، فهو يعتمد على اتحاد الكلمة المكتوبة او المسموعة فى المسرح مع روعة التعبير الموسيقى لهذه الكلمة ذاتها ، وقد لخص عالم النظريات الفرنسى « ميشيل دى شابانو ـ Michel de Chabanon » هذا المفهوم : « للمسرح قوام وقوانين ومقاييس خاصة ، وتتعارض هذه القوانين بشكل أو بآخر مع طرق التاليف الموسيقى ، مما يقيم التعارض بين فنون الادب والموسيقى من اجل التعبير عن اثر واحد تتحقق فيه الوحدة المتكاملة بين الادب والموسيقى من خلال تنازلات تقدم بالتبادل لتحقيق التوازن بين امتيازات المجالين » .

اليكم دراسة عن هذا الموضوع من خلال تراث الاوبرا في مختلف العصور مع ذكر بعض الامثلة .

ا ـ عصر الباروك : ـ

أرسطو Aristo وهيندل Handel :

الف هيندل اوبرات ايطالية من بينها تسع وثلاثون اوبرا عرضت فى عصره ، ثم توقف عرضها طويلا قبل أن يعاد عرضها . واصبحت اوبراته الان منسية ولا تقدم لها عروض الا بصفة نادرة . لحن هيندل أوبراته في عصر الباروك عن ملاحم الفيلسوف ارسطو حيث كتبت اوبراته خصيصا للحفلات الترفيهية فى بلاط هذا العصر ، وكانت القصص العاطفية هى المطلوبة لهذه الحفلات ، فكانت غنية بروح المرح والتسلية والتاثير المسرحى . وقد امكن تحقيق هذا التاثير المسرحى عن طريق تقدم تكنولوجيا المسرح فى عصر الباروك ، وخاصة فى مجال الاضاءة المسرحية والمناظر المتحركة وفهم وتامل المؤثرات المسرحية المطلوبة . واثبتت مجموعة اوبرات « فوريوزو Furioso » ، وهى التحف النادرة التى كتبها ارسطو ، انها اكثر الاوبرات التى كتبت خصيصا لتسلية البلاط من خلال رواياتها الفنية بالاحداث، والتى أظهرت جمال استعمال الاقنعة الملكية . اعتمدت جاذبية القناع على الملابس الباهظة التكاليف ، واضاف الباليه الرائع الى العروض الاوبرالية رونقا وجمالا . وعندما عرف دريدن Dryden الاوبرا عام ١٨٦٥ على انها رواية شعرية تقدم بالصوت الغنائى والموسيقى الالية ومزخرفة بالمناظر المسرحية والآلات والرقص ، كان يصف حفلات البلاط التنكرية Court masque .

فاق التاليف الاوبرالى حدود الطبيعة البشرية بظهور أوبرات « فوريوزو » بما اشتملت عليه من اخلاقيات غريبة ومثيرة للدهشة الامر الذى كان مرفوضا فى المسرحيات الاخرى، فقد وصفت هذه الاوبرات بأنها عالم من الخيال فى روعتها وغرابتها واشتمالها على العواطف ومعانى السحر . زودت أوبرات « فوريوزو» هيندل بعدد هائل من المواقف التي توحي

بالدراما الانسانية ، وقد ناسبته تماما ، لانه فنان تتفوق أحاسيسه ومشاعره على عقله وفكره ، وقد كان وثنيا في أعماقه مثل ارسطو ، فوجد فى الاوبرا مخرجا ، مثلما وجد ارسطو من قبل ، يعرض فيها مواضيع دنيوية لا تهدف مبادئها الى التعبير عن الحياة الاخرى ، وانما تهدف الى افعال البشر بما فيها من انحرافات وحب الحياة .

سمى ارسطو ملحمته الشهيرة ب « رقصة الحماقة Dance of folly » تعبيرا عن الحياة البشرية ، التى اوضحتها اوبرات « فوريوزو » وتخير لاعماله الادبية شخصيات مفعمة بالحيوية والانانية والبعد عن العقلانية، وعبر عنها هيندل موسيقيا ، فكان ذلك دليلا على وثنية الرجلين . تميزت ملاحم ارسطو واوبرات هيندل بأنها غير مرهقة للعقل ، وتناسب التفكير السعيد المريح ، فهى تعرض الخبرات الحية دون اثقال لنظام التفكير العقلى ، وتظهر أساليب الحياة بما فيها من سحر بعيد عن الواقع . وقد اتضحت عبقرية الرجلين فى أسلوب وضعهما للشعر والموسيقى . ادخل هيندل بعض التقاليد فى قالب الاوبرا ، منها الاغنية ذات القسم المعاد « da capo Aria » ، التى وصلت الى قمة قالبها في الفترة الاولى لعصر الغناء الجميل « بل كانتو ــ Bel canto » ولم يسبب التكرار اى ملل عند سماعها ، لان الاجزاء المعادة فيها كانت تؤدى فى ذلك الوقت مجملة بابتكارات وزخارف الاداء ، بخلاف الغناء في القرن العشرين حيث تنقص المغنى الشجاعة والقدرة على اداء مثل هذه الابتكارات، مما يسبب بعض الملل عند المستمع . ادخل هيندل بعض التعديلات الحديثة على هذه الاغنية مثل حذف الجزء الاوسط منها «ب» فضلا عن حذف الاعادات فى بعض الاغانى ، واتسمت اوبراته عموما بطولها الزائد بالنسبة لاحتمال المستمع الحديث ، فمثلا يعاد مشهد الرحمة فى اوبرا « آلتشينا Alcina احدى عشرة مرة فى التسجيلات ، وبالرغم من هذا نجد للاغنية ذات القسم المعاد معنى دراميا عظيما، فأغنية « روجيرو Ruggiero » مثلا تعبر عن موقف درامى عميق حيث يصف روجيرو النمرة وهى ترغب في لقاء الصياد فى الجزء الاول من الاغنية ، ثم يصف غريزة الامومة عندها ، فتبقى لتحمى صغارها في الجزء الاوسط . أما فى اعادة الجزء الاول ، فنجد توازنا لطيفا فى التعبير عن المشاعر المعارضة . تميز أسلوب هيندل باقتباسه الموسيقى من أعماله واعمال الآخرين فى وقت كان الاقتباس فيه شائعا . وكانت شخصيات اوبرا الباروك بطولية مرسومة . صور هيندل بعض مواقف رواياته وعبر عنها تعبيرا صريحا مثل مشهد السجن او الفنجان المسموم او صرخة الانتحار .

وجد المستمع الحديث احباطا فى تفضيل هيندل لاصوات النساء في القيام بادوار الرجال البطولية مثل دور « اريودانتى ــ Ariodan e » و « اورلاندو ــ Orlando » و « روجيرو ــ Ruggiero » التى قامت بادائها اصوات المتزوسوبرانو Mezzo Soprano « والادوار الشريرة مثل » بولينيسو Polinesso « التى قامت بادائها أصوات الكونترالطو » Contralto « كتب هيندل أدوار الرجال الحادة لاصوات التنور ــ Tenor في أوبراته الاخيرة مثل « سولومون ــ Solomon » و « سامسون ــ Samson » و « سيميل Semel » و « هرقل Hercules أما أدوار الرجال الغليظة فقد قام بادائها أصوات النساء فى طبقة الالطو والكنترالطو من أجل ايجاد التقارب بين الوان غناء مجموعة الخصيان «الكستراتو الايطاليين» Castratot وكان المستمعون فى عصر هيندل يحبون هذا اللون من الغناء وينفرون من أصوات الرجال الحادة ، لانها كانت تؤدى باسلوب سوقي . امتدت اوبرات « فوريوزو » لهيندل

كتقليد اوبرالى عبر التاريخ ، فقد ظهرت لمحات من أعماله فى مؤلفات موتسارت فى القرن الثامن عشر ، وذلك لان هيندل كان ماهرا فى الموازنة بين تقاليد قالب اوبرا الباروك وبين ضرورة وجود التعبير الدرامى ، فلم يدع التقاليد تقتل التعبير الدرامى وخاصة فى اوبرات « الفوريوزو » . كما بدأ ميلاد المشاهد الاوبرالية الكبيرة للقرن الثامن عشر فى أغانى هيندل الناجحة ، ونرى ذلك فى اغانى « اريودانتى » عندما عبرت جنيفرا Ginevra عن حبها له من خلال حديثها مع وصيفتها ، وقد عاد فردى الى هذا التقليد في أوبرا « غادة الكاميليا ـ la Traviaua » .

استعمل هيندل فرقة أوركسترا الباروك كاملة . وبالرغم من هذا فقد عبر عن المواقف الدرامية باستعماله لعدد قليل من الآلات الموسيقية تعارضت اصواتها مع التعبير عن هذه المواقف ، ومع ذلك فقد دلت ابتكارات هيندل الحديثة على انه من أعظم المجددين فى موسيقى الباروك .

ب ـ العصر الكلاسيكى : ـ

موتسارت Mozart ، دابونتى Da Ponte وبومارشيه Beaumarchais : ـ

يعتبر موتسارت أحد الفنانين العباقرة ، وكانت مؤلفاته ناجحة في حياته ومازالت ناجحة حتى يومنا هذا بتعبيرها الصادر عن الطبيعة البشرية . استطاع موتسارت ان يعبر عن حماقات البشر مظهرا فائدة الشك في حياة الانسان وذلك من خلال طريقة الاداء المباشر لشخصيات اوبراته سواء المعبرة عن الحمق او التعقل ، كما عبرت الشخصيات الكوميدية أيضا عن الانسانية بصدق ، لذلك ارتبط لفظ الانسانية دائما بجوهر وروح اسلوب وتسارت .

وجد موتسارت ضالته فى نصوص دوابونتى ، فقد كان كاتب نصوص معظم أوبراته العظيمة . امتاز دابونتى ببراعته فى تجميع النص الاوبرالى من مصادر مختلفة ، وصياغته بطريقة ناسبت أسلوب موتسارت ، وكان ذلك تعبيرا عن موهبة فائقة ، وقد عرف بأنه أستاذ فى صياغة النص الاوبرالى ، فكان يأخذ اجمل ما فى مسرحيات الكتاب الاخرين ويطوعه لنصوص اوبراته . نرى مثالا لذلك في نص اوبرا « هكذا هن جميعا ـ Cosi fan Tutte » التى بنيت على مجموعة أفكار مأخوذة عن عديد من المسرحيات والاوبرات المبكرة ، كما تحتوى على اغنية « Aria » نقلت كاملة من اوبرا « ديميتريو ـ Demetro تأليف ميتستاسيو Metastasio . اكتملت في العصر الكلاسيكى جوانب نقص التأليف الاوبرالى فى عصر الباروك من حيث الربط الروائى ، فقد غير موتسارت بعبقريته التعبير عن الدراما من خلال الديالوج والالقاء المنغم ، وعبرت موسيقاه عن المحادثات بين شخصيات الرواية ، فنقل الى الاوبرا ظاهرة عصر الصالونات وهى ظاهرة اجتماعية رئيسية مميزة فى ذلك الوقت . وقابل الانطلاق الطبيعى فى التحدث انطلاق فى موسيقى موتسارت وعبرت أوبرا « زواج الفيجارو » عن ثورة فنية هدفها ترابط الادب والموسيقى ، وقد أخذ موتسارت هذه الاوبرا « Figaro » عن مسرحية كتبها بومارشيه واعدها للاوبرا دابونتى . وعندما نقارن بين المسرحية والاوبرا ، تتضح لنا التنازلات التى تمت في الادب والموسيقى من اجل تحقيق الوحدة والتكامل في التأليف الاوبرالى . فقد دارت مناقشات عديدة حول المسرحية من حيث اشتمالها على مضمون ثورى سياسى ، ومن حيث كونها ثورة أدبية وثورة فنية موسيقية . حول بومارشيه وموتسارت ، أسلوب البطل المأساوى ، الذى كان سائدا فى ذلك الوقت فى التأليف الاوبرالى الى اسلوب الاوبرا الهزلية ،

فقد الف بومارشيه مسرحيته بطريقة تتعارض مع الخلفية التاريخية لمسرح القرن الثامن عشر الذى اتسم بالركود وقلة النشاط فى الحركة المسرحية ، حيث كان الجمهور يميل الى الاقلال من مسرحيات موليرMoliere ، التى اعتبرها فى ذلك الوقت كوميديا مملة ومبتذلة ، بسبب اغفال هيبة البطل المأساوى . جاء بومارشيه فى الوقت الذى كان الضحك فيه مستبعدا ومرفوضا من الجمهور وقدم مسرحياته « زواج الفيجارو » و « وحلاق اشبيلية » فى أسلوب كوميدى عاطفي ، دون استبعاد للتأثير الكوميدى الباكي . كما بذل محاولات جدية وارادية لتجنب ملامح الابتذال فى الكوميديا ، واستبعد مفهوم الدراما الجدية. قدر موتسارت الثورة الادبية التي حققها بومارشيه فى المسرح الصحيح ، وخطا خطوة بنقله المسرحية الى الاوبرا متجنبا الجمل الثقيلة والصخبغير الطبيعى في الاوبرا الجدية Seria فكان هذا منه ثورة وتجديدا فى التاليف الاوبرالى . نرى هذا التجديد بوضوح فى اوبرا « زواج الفيجارو » ١٧٨٤ حيث عرضت بعد ذلك فىمختلفدور الاوبرا فى اوربا. وتتضحفىهذه الاوبرا الخطوط العريضة التي بنى عليها موتسارت اوبراته التالية من حيث تقييم ادوار النساء الرئيسية (شخصية الكونتيسه الجادة وشخصية سوزانا المرحة) ومن حيث سيطرة المرح والفكاهة على معظم الشخصيات النسائية في الاوبرا . أوحت المسرحية لموتسارت بوضع موسيقى ملائمة لها ولنظام الحركة فيها ، ولكنه تبرم بعدم اعتبار بومارشيه لموسيقية الشعر واهتمامه بدلا من صدق وبلاغة التعبير الادبي وابراز شخصيات المسرحية . تطلب تلحين « زواج الفيجارو » حركة موسيقية مرحة واحساسا بروح الكوميديا وذلك لما تحتويه من مواقف ملتوية واحداث مرنة . ويرجع الفضل جزئيا في نجاح موتسارت الى اظهار وافشاء المواقف الكوميدية الكامنة ، والتجديدات التي انجزها بوماشيه فى المسرحية .

ح ـ التجديدات والتغييرات التي ادخلها موتسارت ودابونتي على الاوبرا : ـ

ما ذا يقول قارىء المسرحية بعد أن استمع الى الاوبرا ؟

ان اكبر تغيير ملموس فى بناء المسرحية هو ما فعلهموتسارت ودابونتي بالفصل الثالث ، الامر الذى اضعف هذا الجزء من المسرحية ، ولكن متطلبات التاليف الاوبرالى بسطت هذا الضعف ، واعتبره المستمع تنازلا من الناحية الادبية لاجل ترابط القالب الاوبرالى . يقع هذا التغيير الرئيسى فىحذف المشهد الطويل لغرفة المحكمة فى الفصل الثالث من المسرحية ، وكان حذف هذا المشهد تصرفا حكيما من دابونتي لانه راى فيه انحرافا فى موضوع المسرحية . وقد كتبه بومارشيه بسبب تاريخه الشخصي مع القضايا والمحاكم ، فكان هذا الحذف هو الامل الوحيد فى الحفاظ على ترابط مضمون الاوبرا واستغراقها للطول الزمني المعقول . ادخل موتسارت مشهدا ليس له وجود في المسرحية لتغطية مشهد المحاكمة ، فقدم لقاء منغما Recitative والاغنية الملحقة به Dove Sono للكونتيسة . قدم دابونتي تغييرات فرعية اخرى الى جانب هذا التغير الرئيسي للنص الاوبرالى ، منها تخفيف اللهجة القوية المعارضة للارستقراطية التي قصدها بومارشيه في المسرحية لاسباب سياسية ، وقد كتب دابونتي الى امبراطور النمسا جوستاف الثاني Gustav II بهذا الخصوص يؤكد له انه حذف واختصر كل ما يمكن ان يسىء الى الذوق واللياقة او يؤثر على نوعية الترفيه الذى امر به عظمته . حذف دابونتي تقريع « فيجارو » للاستقراطية فى الفصل الخامس من المسرحية ، وان كان من المذهل ان يحتفظ (موتسارت ودابونتي) بجوهر روح هذا

المشهد عندما وجه « فيجارو » هذا التقريع الى « سوزانا » خطيبته بسبب خيانتها .

ربط موتسارت ودابونتي اجزاء المسرحية المفككة من اجل تاليف اوبرا مترابطة ومتواصلة .

اوجز موتسارت ودابونتي الفصل الثاني من خلال الانتقالات من ثنائي الى ثلاثي الى رباعي الى خماسي ، ثم الى سداسي النهاية للفصل الثاني فى عشرين دقيقة . امتاز موتسارت ودابونتي بمقدرتهما على تركيز احداث متعددة ، وفى التدرج فى نماء الموضوعات باغنية واحدة . تطابقت الاوبرا والمسرحية فى محيط شكلهما وجوهرهما ، ففي النصف الاول (الفصل الاول والثاني) يكون التركيز على غيرة الكونت، وفى النصف الثاني (الفصل الثالث والرابع) يقدم اعلان خيانته .

استطاع دابونتي وموتسارت ان يضاعفا تعبيرهما لاجزاء المسرحية او يضيفا اضافات ضرورية تكمل خبرات وأهداف بومارشيه ، كما عبر موتسارت عن لباقة بورماشيه الادبية .

د ـ العصر الرومنيكي : ـ

عالم اوبرالى جميل يحققه تعاون بين فيلشي روماني Felice Romani وبلليني Bellini

ارتفعت منزلة كاتبي نصوص الاوبرا عندما بدأ مديرو دور العرض فى توظيفهم لكتابة النصوص الاوبرالية ، ومن بين كاتبى دور الاوبرا الايطالية فيليتشتى روماني ، الذى حقق شهرة ادبية ودرامية ، وكان آخر كتاب الاسلوب الكلاسيكى الجديد . اتسمت نصوص روماني بالحيوية وان كان فيها قصور في ضروريات القالب من حيث الايقاع المنظم وطول الخطوط الشعرية ، ومع ذلك فقد نجحت فى اظهار الهدف الدرامي وتوضيحه فى اطار جميل . ابهجت نصوص روماني مؤلفي الموسيقى من حيث الذوق وحبكة الرواية وخلق الشخصيات ،كما كان يشتهر بموسيقية النص ، فكانت وحيا مباشرا لالحانهم ، وقد رغب كثير منهم فى تلحين نصوصه امثال دونتستي وبلليني والمعاصرين لهما . .

تعاون روماني وبلليني فى التعبير عن عالم اوبرالى جميل بالرغم من ان بلليني كان يرى فى نصوص روماني اسهابا وتطويلا ، كذلك قصورا فى البساطة والتخليص ، ولم يحرز اول عمل لهما نجاحا يذكر وهو أوبرا « زايرا Zaira » ولكنهما استمرا فى العمل سويا ، والفا اوبرات اخرى ناجحة منها « سونامبولا ـ Sonnambula » التي حققت نجاحا عظيما اسعد الرجلين فاستمرا فى انتاجهما وقدما بعد ذلك اوبرا « نورما Norma على مسرح سكالا بميلانو عام ١٨٣١ . تميزت هذه الاوبرا ببراعة تاليف الاغاني الفردية Arias والالقاء المنغم Recitative الملحق بها والتوزيع الاوركسترالى الملائم مما اعطاها قوة انفردت بها ، فكانت اعظم اوبرات بلليني . تحكم المؤلف الموسيقي فى نصوص هذه الاوبرا ، علما بأن روماني لم يسمح بهذا فى الاوبرات السابقة . وكأن بللينى يطلب من رومانى كلمات أنيقة لنصوص اوبراته عموما كما اثر سلبيا على عمق معانى الكلمات، كما كان روماني مثقلا بكتابه نصوص اخرى عديدة لمؤلفين آخرين ، فلم يكن لديه الوقت للتمعن فى عمق معنى الكلمة . اتسمت أوبرات بللينى بالرفاهية والحساسية ، فهى تشتمل على كلمات انيقة والحان جميلة فحسب ، وهذا ما جعلنا نرى فيها عالما من الجمال .

هـ ـ شيلر Schiller وسكوت Scott والبـل كانتو Bel Canto فى اسـلوب دونتستي Donizetti

تعنـي الرومنتيكيـة التحـرر من قيـود الكلاسيكية الجديدة من ناحية ، والواقعية من ناحية اخرى . والرومنتيكيـة هي تعبير عـن الخبرات العاطفيةوالعقلية لشخصية الفنان . اتبع اسلوب البل كانتو فى الاوبرا الرومنتيكية ، ويمتاز هذا الاسلوب بجمال الالحان والحليات والزخارف الفنيـة التـي تشد المستمـع . ويتلخص جوهر البل كانتو فى سيادة وسيطرة جمال الالحان وروح البهجة والمرح .. ونرى بريق هذا الاسلوب في الاوبرا الرومنتيكية .

الف دونتستي اوبرا « ماريا ستوردا ـ Maria stuarda » عن مسرحية شيللر ، ووضع اوبرا « لوتشيا من لا مرمور ـ Lucia di Lammermoor » عن مسرحية سكوت، ويعتبر كل من شيللر وسكوت من اهم الشخصيات التي ناسبت اعمالهم الادبية التأليف الاوبرالي وكان اسلوبهما في الكتابة متلائما مـع الاوبرا وطرق كتابة نصوصها. لم يكن شيللر غريبا عن مجال الاوبـرا ، فقـد كتب بعض النصـوص الاوبرالية ، وهـو من اعظـم كتـاب المسرح المعبرين عن الرومنتيكية الاوربيـة . اختلف العملان فى اساسهما الادبي الفني ، فعنـدما حول دونيتستي مسرحيـة شيللـر « مارى ستيوارت » وقصة سكـوت ، وعروس مـن لامرمـور » مـع أسلوب البل كانتـو انتهت المسرحية والقصة بالموت، كما احتوت المسرحية على مواقف درامية قوية مثل موقف الغضب الهائل بين الملكة « مارى » والملكة « اليزابث » . كان هذا ثورة ضد النهايات السعيدة للاوبرات الجدية المبكـرة ، وكان هدف دونيتستـي الموسيقي هـو عرض الاغاني الفردية وغنـاء المجاميع من أجل اتقان صياغة ال «بل كانتو» وحتى يتغلغل فى وجدان مستمعيه من خـلال جمال الحانه والمهارة المطلوبة فى ادائه ، حيث يرتفع هذا الاسلوب ويسمو فى وجدان مستمعيه . توقع محبو هذا الفن اصواتا ملائكية ماهرة تحلق وترتفع فوق مستوى الارض والبشر .

وقد عبرت اوبرا «ماريا ستواردا » واوبرا « لوتشيا » بصدق عن سمو هذا الفن من خلال طريقة نقل كاتب نصوصهما بارادى Baradi تلحين دونيتستي للمسرحية والقصة. فقد قدم شيللر (سيميترية) اى تماثلا كاملا وجيدا للمسرحية ، حيث قسم المشاهد بين سجـن الملكة مارى ومحكمة الملكـة اليزابث ، وجـاء التركيز فى الفصل الاول والخامس على الملكة مارى . وفى الفصلين الثاني والرابع على الملكة اليزابث . اما الفصل الثالث فكان مخصصـا للمجابهة بين الملكتين . نقل هذا التقسيم كما هو الى الاوبرا فساعد على التنافس في كفاءة الاداء اهمية الادوار الرئيسية ، كما وزعـت الاغاني الفردية بالعدل وكذلك الاغاني الثنائية Duets التي اشترك في ادائها البطلتـان بالتساوى ، ما عدا اغنية الصلاة الاخيرة التي كتبت لماريا « الملكة مارى » والتي شدت انتباه وسماع الجمهور . اختلفت الاوبرا عن المسرحية فى اظهار المضمون السياسى او المواقف العاطفية . ففي المسرحية يوضح الابطال الثلاثة الناحية السياسية ، اما فى الاوبرا فيعبرون عن الامور العاطفية ، حيث نرى الملكـة اليزابيث غيورة لاشتراك الملكة مارى معها فى حب ليشتر Leicester ، بينما نراها فى المسرحية خائفة على عرشها وتاجها . حذف بارادى ودوينتستى جزءا من المسرحية لانها كانت طويلة ولا تناسب اوبـرا ال « بل كانتو » كما وجـد بارادى فى المسرحية بعض الاجزاء المعقدة مثل الحـوار حول قتـل زوج مارى الاسكتلندى . نقلـت جرائم مارى الى الاوبرا ولكن التركيز عليهـا اتلف من نبل شخصية بطلة دونيتستي .

نرى قمة المسرحيـة والاوبرا فى موقـف الصمت عندما تقابلت نظرات الملكتين ، وقـد عبر دونيتستي عن هذا الموقف بزغردة Trill

فى الاوركسترا اوصلها الى قمتها ، وغطى هذا الصمت بسداسى عبر عن الانفعالات الكامنة فى صدرى الملكتين ، اى حقد وانتقام اليزابث وذعر وخوف مارى ، وكانت البساطة فى التعبير الموسيقى هى الوسيلة المسيطرة على اسلوب دونيتسى في تصوير انفعالاتالملكتين ، وخاصة ماريا ، فهي تمثل البطلةالمناسبة لخصائص أسلوب اوبرا البل كانتو بخواصها وعواطفها القوية .

و ـ سكريب Scribe وفردى وعالم المسرح :

كانت تطلعات مستمعى الاوبرا الفرنسيين اكثر من تطلعات الايطاليين ، فبينما كان الجمهور الايطالى يقبل ببساطة على أوبرات بللينىمن اجل الاستماع الى الاغانى الفردية الجميلة او النغمات الحادة المعلقة ، التى تظهر براعة المغنى ، كان الجمهور الفرنسى يطلب ما هو اعمق ... اى الاوركسترا الغنية ، والحدث الدرامي القوى ، والباليه والكورال الكبير . وفى نهايةالنصف الاول من القرن التاسع عشر ظهر الكاتب الاوبرانى اوجين سكريب Eugene Scribe وكان مستمعو الاوبرا الفرنسيون على أتم استعداد لتذوقنصوص اوبراتهالعظيمة ذات المواضيع التاريخية الكاسحة ، فقد كانت النصوص المعنية ثروة للاوبرا الكبيرة Grande Opera وبتعاونه مع مايربير Meyerbeer واوبير Auber قدم للفرنسيين معجزة تلو المعجزة . اختلف سكريب عن رومانى فى كل شيء ما عدا نظرته لكاتب النص على انه الشريك الاهم فىالمشروع الاوبرالى ، وقد نجح فى تحقيق ذلك بالفعل .. فنسبت الاوبرات اليه وليس الى مؤلف الموسيقى . تميز سكريب بكونه كاتب التاثيرات المسرحية اكثر من كونه شاعر كلمات ، وأوضح لمستمعيه المواقف المسرحية ، فاعجبوا بالمشاهد اكثر من اعجابهم بالكلمات . وجعل مستمعيه يقبلون الاوبرا كفن بطولى وملحمى بمواضيعها التاريخية التى قدمت عروضا هائلة فى عالم التاريخ . كان سكريب يسمح لما يربير بتغيير ما يريده فى كلمات النص طالما لا يؤثر هذا على المواقف والمشاهد التى كان هو مسيطرا على حبكتها ، فانتقلت اوبراته من قمة الى اخرى وكانت مليئة بالمعجزات المؤثرة ، واقبل المشاهدون باعداد هائلة لسماع أوبراته والتصفيق لكاتب النص .

ز ـ سكريب وفردى ومتاعب تعاونهما :

عندما تعاون سكريب مع فردى فىتقديم الاعمال الاوبرالية بدات المتاعب ، فلم يكن فردى بالمؤلف الذى يترك رسم او تخطيط شخصيات اوبراته لكاتب النص ، بل كان يقدمها بنفسه من خلال موسيقاه ، كما كان يسيطر سيطرة كاملة على نصوص اعماله ، الامر الذى لم يقبله سكريب ، علما بانه سمح قبل ذلك لمؤلفى الموسيقى بالتصرف فى تغيير كلمات نصوصه ، الا انه لم يرض عن هذا مع فردى ، لان فردى كان معتادا على تصفيق الجمهور له ولموسيقاه كما اعتاد ايضا على طاعة كاتبى نصوصه . وكان هذا تحديا من سكريب ، لذلك تجاهله فردى . واخذ مسرحياته وطوعها بما يناسب اهدافه الموسيقية . ونجد مثالا لذلك فى مسرحية « جوستاف الثالث Gustave III التى أخذها فردى وربط بين مشاهدها ، وبسط فى شخصياتها وقدم منها أوبرا « حفل تنكرى Ballo in Marschera » دون اعتبار للتعارض او الاختلاف مع المسرحية وكلماتها . وكانت هذه هى طريقة فردى فى التعامل مع كاتبى نصوص اوبراته ، فقد علم تماما ما يريده من كاتب النصوطلب ان يعرض عليه شكل الفكرة الاصليةلموضوع الاوبرا ، لانه رأى ان نجاح الاوبرا يبنى على التعبير عن فكرة مناسبة ذات قيمة ادبية ، وان العمل الاوبرالى ينمو ويتفاعل بالكلمات والموسيقى منذ بداية تاليفه ، ومن خلال

الفكرة الاساسية التى تحدد الاحـــداث الدرامية واسلوب التلحين .

راى فردى انعلى المؤلف الموسيقىتحديد كلمات معينة لكاتب النص لتكون دعامــــة للغناء ووحيا للموسيقى ، كما تكــون الاداة التى توضح العواطف والانفعالات المهيمنــة على كل مشهد . كان تجسيم الكلمةالمسرحية اساس دقة فردى العظيم من توحيد العمل الاوبرالى ، وفى نفس الوقت كان هـــذا التصوير للكلمة المسرحية Parola Scenica بما تشتمل عليه من تقاليد الكتابة يرتبــط بكاتب النص الاوبرالى . عالج فردى الكلمات مثلما عالج التأليف الموسيقى ، وكان متذوقا لمواضيع الادب ، ونرى ذلك واضحا مـــن اهتمامه باعمال شكسبير وشيللـر . اعطى التذوق الرفيع للادب لفردى حق انتقـــاد كاتبى نصوص اوبراته ، فقد انتقد الشعـر والكلمه ، وفضل ايضا البلاغة وسلامتها فى المشاهدالمسرحية ، فكان يعتقد أن كلمـــات الاوبرا انما هي كلماته هو وانها تواجدت فى النص ، لانها تعبر عن افكاره فقط ، وكل ما هو حقيقى في النص ينسب حقا الى الكلمة المسرحيـــة .

كان فردى محظوظا فىاكتشافـــه لكاتبى نصوص أوبراته فقد تعاون مع « اريجـــو بويتو Ariogo Boito » تعاونا متكاملا . فقد كان بويتو قويا فى الكتابةفكتب نصوصا فاقت احتياجات مؤلفى الاوبرا فى عصره . اعجب بويتو مثل فردى بأشعــار شكسبير ، وترجم له مسرحيتي « روميـــو وجوليت و »انطونيو وكليوباترة ، كما كانت رغبته لا تقلعن رغبة فردى فى نقلمسرحيات شكسبير الى الاوبرا ، فنقلها بموهبة ومقدرة فائقة ، علما بانه لم يكن قادرا على ضبــط اوبراته الخاصة به ، ولكن من يقرأ نـــص اوبرا « عطيل » يرى التحفة الرائعة فىتطويع المسرحية وضغطها وتحويلها الى اوبرا ذات خبرة مسرحيةوغنائية عظيمة . اعجب فردى بما قدمه بويتو له وان كانت الاوبرا لا تطابق المسرحية أو شخصياتها .

ح ــ فردى وشكسبير حيال أوبرا « ماكبث Macbeth

لا يمكن ان نجزم القــول بــأن عصر الـ « بل كانتو » انتهى تماما وأن عصرالواقعية فى الاوبرا بدأ فى منتصفالقرنالتاسع عشر . ولكن فردى اعترض فى عام ١٨٤٨ على قيام السوبرانو تادولينى Tadolini بدور ماكبث فى عرض افتتاح الاوبرا فى ميلانو ، قائلا ان للسوبرانو قوام جميل محبب فىحين ان ماكبث يجب ان تظهر فظة وقبيحـــة ، والسوبرانو تتمتعبصوتجميل ملائكىواضح وهو يريد لماكبث صوتا خشنا ، مختنقـــا وشيطانيا ، فدل اعتراض فردى هذا على بدء نهاية اسلوب الـ « بل كانتو » . قـــدم فردى افكارا حديثة عن واقعيـــة الغنـــاء المسرحى فى هذه السنوات ، وكانت اوبرا «ماكبث» هى أول مثال ظهرت فيه حساسية جديدة فى القيم الادبية والدرامية مما زاد فى نمائها الفنى والتعبيرى ،فكانت متقاربةللغاية مع المسرحية . اجبرتطبيعة المسرحيةفردى على تبسيط وتهذيب الحليـــات والزخـــارف بالرغم من ضغط تقاليد التأليف الاوبرالى . وقد ادرك تماما ان اضافة اى مؤثراتدخيلة على المسرحية سوف يؤثرعلى نجاح الاوبرا .

تقابل فردى وشكسبير فى التعبير عـــن الواقعية فى الاوبرا وان كانت أوبراتهما قـــد لاقت بعض النقد فى انه ينقصها البراعـــة

الفلسفية والصدق التام، ولهذا النقد أسبابه التى تتلخص فى ان فردى ادرك حدود الواقعية فى الفن ، وهو الامر الذى تعلمه او تعلم بعضه من شكسبير، حيث راى ان مرآة الشعر تحرف من الواقعية من اجل كشف أساس نوعيات البشر والتعبير عن مشاعرهم ، تشمل مسرحية « ماكبث » مختلف الامكانيات التى تثير النبض الفنى للمؤلف الموسيقى ، لذلك كان فردى متشوقا لتلحينها ، اما شخصيات المسرحية الرئيسية فلم تكن رقيقة بل كانت مروعة ، كما ان للمسرحية لونا قاتما يعمها كان له تأثير مباشر عليه ، فكون أفكار الالحان الاساسية للمسرحية قبل ان يكتب « فرنشسكو ماريا بيافى Francesso Maria Piave النص الاوبرالى Libretto ابرز فردى فى أوبرا ماكبث اضواء وتجديدات دلت على عبقرية سابقة للعصر ، وكان جوهر نضوج الجمال الفنى فيها نابعا من حيوية الدراما فى المسرحية وليس من تقاليد التاليف الاوبرالى فى عصره من حيث الاهتمام بجمال الصوت ، فقد ادرك فردى تماما ان اوبرا ماكبث لن تحقق التأثير المناسب فى حالة تجميل أدائها . قام أبطال الاوبرا بتدريبات عنيفة وطويلة وقد قالت المغنية « نينى بربيرى ـ Nini Barbieri » : ان فردى أراد منهم ان يتكلموا بالموسيقى ، اى ان يعبروا عن معانى الكلمات قبل ان يغنوها . وطلب من ابطال هذه الاوبرا الوانا مختلفة فى أداء الصوت من اجل التعبير الصادق عن المواقف الدرامية . تعتبر رواية ماكبث من اعمال شكسبير التراجيدية الناضجة ، وقد ساعد تكوينها فى تحويلها الى أوبرا .

وقد ادخل كل من فردى وبيافى تغييرات قليلة جدا على المسرحية ، التى تحتوى قمما درامية عالية وشخصيات مرسومة بقوة واتقان ، وان كان بها بعض النقائض الشكسبيرية الطفيفة والغموض فى الاهداف . جسم فردى الصور الدرامية الثلاث فى الاوبرا وهم ماكبث وزوجته والساحرات . وقال النقاد عنها انها الاوبرا التى تخلو من الحب ، وذلك لان روح المرح والجمال والحب مختصرة فيها بصورة مؤلمة ، وقد حافظ فردى على الجو القاتم للمسرحية ، كما استطاع ان يظهر التوتر ، الذى بدونه تصبح ماكبث لا شىء . كذلك عبر فردى عن هذا التوتر مستعملا الايقاعات كأساس للبناء الموسيقى فى الاوبرا والخلايا اللحنية والاشكال الايقاعية القصيرة المتكررة Motives ، من أجل التعبير عن المؤثرات الشيطانية . ويكفي ان نتابع العلاقة بين ايقاعات الاوبرا فتتضح لنا النقاط الحاسمة فيها مع نمو الاحداث . عبرت موسيقى فردى عن أدق المفاهيم مثل جوانب الشر والخير ، التى تتصارع فى عقل ماكبث باستعمال الات النفخ الخشبية فى جملة موسيقية تشتمل على تحويلات موسيقية تعطيها طابع القلق وعدم الاستقرار . ومن المواقف التى عبر عنها فردى تعبيرا موسيقيا عميقا ، موقف استحواذ الشيطان على عقل ماكبث حيث كتب للوتريات حركات دائرية تعتمد على الايقاع ، وتوضح ان ماكبث يقترب فى هذه اللحظة من فقدان وعيه . وهكذا نرى كيف الف فردى الايقاع بأسلوب مميز .

دل التعاون بين فردى وشكسبير على أن فردى شعر باندماج روحه مع روح شكسبير الدرامية ، وعلى تقديره لسيد التعبير عن قلب الانسان .

ط ـ فاجنر الكاتب والمؤلف الموسيقى حيال العمل الفنى الشامل : ـ

ادرك فاجنر أن موتسارت قد اهتم من قبله بمعنى الكلمة فىالاوبرا واقام توازنا دقيقا بين معانى الكلمات والتلحين ، كما ادرك أن وضوح الحان الحوار تتحقق عندما توضع الكلمة فى طبقة صوتية تطابق قيمة رنينها فى طبقة الحديث المعتاد ، فرأى فاجنر ان الكلمات لا تحقق معناها وتأثيرها الا اذا وضعها المؤلف الموسيقى بنفسه ، وان لغة الاوبرا تقدم المعنى الانفعالى للكلمة تبعا لامكانيات وضعها فى النغمة التى تظهرها ، وان على كاتب النص ان ينفذ عمله فى اطار الدراما الحقيقية الصادرة من القلب ، التى يجب ان يكون لها صدى فى نفس المشاهد والهام المؤلف الموسيقى حتى يستطيع ان يكتب موسيقى درامية حقيقية . اقر فاجنر انه هو الوحيد الذى يحقق هذا الهدف فكتب نصوص اوبراته بنفسه ، فجاءت فى اطار القصة المترابطة ، حيث شكل افكاره فى قصة يجد المشاهد لها نقطة بداية ، يفهم منها احداث القصة بعد ذلك . قدم فاجنر نصوصه فى هيئة اساطير مقنعة ، فكانت الاسطورة هى الوسيط الذى يوصل خبرات وتعبير الكاتب وادراكه العميق للمفهوم الاسطورى الى المستمع الذى استطاع ان يقنعه بان احداث الدراما الموسيقية يمكن ان تحدث له شخصيا . وقد قال له شومان ان احدا لا يستطيع أن يكتب نص اوبرا « لوهنجرين Lohengrin » أو يلحن كلماتها بهذه الكيفية كما فعل هو . تمنى فاجنر أن يؤلف اوبرا للفرنسيين ، وعقد اتفاقا مع سكريت ليقوم الاخير بكتابه النص ، ولكن فاجنر كان معتادا ان يكتب نصوص اوبراته بنفسه ، فبعث الى ليست برسالة عام ١٨٤٩ قال فيها انه لن يستطيع ان يلحن نصوصا اوبرالية لسكريت اوديماس Dumas .

اكد فاجنر ان تلحين لغة الشعر لا يحقق التعبير الموسيقى الكامل عندما يشترك فيها اثنان ، شاعر وموسيقى . وان النجاح العظيم يتحقق فقط عندما يقوم شخص واحد بعمل الشاعر الموسيقى أو الموسيقى الشاعر . وبالفعل الف فاجنر القصيد الهائل « الخاتم Ring » وعندما كان يكتب النص الخاص به اخذت الموسيقى شكلها المطلوب فى ذهنه . اخذ فاجنر عن سكريت عناصر حبكة الرواية وطرق بناء النص الاوبرالي التي اعجب بها ، مثل التصور والخبرة الكبيرة في موسيقية الكلمات ، فصقل نصوص اوبراته التي اعدها للعرض على مسرح بيرويت ولم يرغب فى تأليف اوبرا فرنسية باللغة الالمانية بل كان طموحا فى استكمال الاوبرا الالمانية المبكرة باسلوب الماني مميز .

كانت معالجة فاجنر للصمت فى الاوبرا « الذى كان عنصرا قديما فى التأليف الاوبرالى » معالجة جديدة ومبتكرة ، فقد ترك كاتبو نصوص الاوبرا من قبله شخصية من الشخصيات صامتة وغير متحركة عى المسرح ، لان المؤلف لم يكتب لها شيئا تقوله ، ولا يستطيع المخرج ان يدعها تترك المسرح لانها سوف تشترك فى الاداء مرة اخرى . اما فاجنر فقد جعل الصمت فاعلية معبرة . ونرى امثلة لقوة تاثير الصمت في اوبرا « لوهنجرين » فى موقف لوهنجرين الصامت الذى يدور حوله محور احداث الاوبرا . كما نرى الصمت الرهيب فى اوبرا Parsifal اثناء الاحتفالات الدينية بقلعة الصوفية ، حيث نرى الصمت القوى لبارسيفال يزيد من تشويق المشاهد ، فكان صمتنا حيويا وملفتا للنظر والانتباه ..

كما لو كان فاجنر قد الف اوبرا بدون كلمات . امتاز فاجنر بقدرته عى كتابه الكلمات التي يحتاجها لموسيقاه ، وذلك لانه يعلم أن الصوت الموسيقى يشارك بالجزء الاكبر فى التعبير عن مشاعره . واحيانا يشد انتباه المشاهد جمال الشعر فيدرك هدف فاجنر الدقيق في اظهار معاني الكلمات ، كما كان في تمام مقدوره أن يقدم لغة درامية مؤثرة تعبر عن هدفه المحدد في توضيح الشخصية الثورية ، وكشف واظهر كوامن عقله كمجال تدور فيه احداث الاوبرا ، فجاءت نصوص اوبراته انجازات فنية لا توضح النص فحسب ، بل ايضا شخصية الكاتب . وضع فاجنر فى منزلة رفيعة من مستمعيه لروعة اسلوبه الدرامي فكان سيد مؤلفى القرن التاسع عشر ، وكان تأثيره قويا على المؤلفين المعارضين والناشئين ، وكان اسلوبه من القوة لدرجة جعلته مؤثرا وظاهرا حتى في القصص الاسباني بما فيه من قومية مميزة . لاحظ فاجنر تأثيره هذا على معاصريه ، حيث اتضح من اساليب تأليفهم الموسيقي واختيار مواضيع اوبراتهم . تعلم الكثير من تلاميد فاجنر الاهتمام والجدية في معالجة النصوص الاوبرالية واصبح اسلوب فاجنر هو المثل الذى يحتذيه كل من يريد تجنب الصعوبات ونقاط الضعف التي تنتج عن اشتراك كاتب وموسيقى لهما موهبتان متفاوتتان فى كتابة عمل اوبرالي .

العصر الحديث : ــ

ا ــ بريتن Britten والتعبير عن انعزالية المرء : ــ

جاء جمال التعبير عن وحدة الانسان فى اسلوب بنيامين بريتين متميزا باحساس قوى للانعزالية البشرية ، عبر عنه برتين بموسيقى ساحرة . الف بريتن اعظم موسيقاه فى أوبرا « بيتر جرايمز Peter Grims » فقد عبرت موسيقاه تعبيرا صادقا عن البطل الذى كان مجنونا وقاتلا لصبيين صغيرين ، فكانت كفاءة بريتن الموسيقية اكيدة لاتقبل الجدل، وان كان المشاهدون قد رفضوا أسلوب بريتن المتعاطف مع الانعزالية الفردية ، فهذا يرجع الى عدم خصائص الاوبرا وليس لتعبيره الموسيقى عنها . لم تكن الموسيقى عند بريتن هي الدراما أو العكس ، بل كان فى ذهنه لحن يشعر به ويقدمه من خلال الاوبرا ، لذلك كان قلقا بشأن قالب الاوبرا واسلوبه ، وقد ألف لهذه الاوبرا فقرات موسيقية بين الفصول « Interludes» انتقل عزفها الى صالات الموسيقى لقيمتها الموسيقية العالية .

ب ــ بنيامين بريتن وتوماس مان

Thomas mann

تخير بريتن المواضيع الادبية التى يصعب صياغتها اوبراليا ، وكانت نصوص أوبراته جريئة وخاصة نص اوبرا « وفاة فى فنيسيا ــ Der Tod in Venedig » التى اخذها عن رواية توماس مان . صعب التعبير عن اسلوب كتابة نص هذه الاوبرا موسيقيا ، ولكن بريتن برهن على براعته في ملائمة احداث القصة مع التلحين الموسيقى . كتب نص هذه الاوبرا الكاتبة « ما يفانوى ــ My fanwy Piper التى وضعت لمساتها المحددة فى النص الجرىء وقد قال النقاد عن رواية توماس مان انها مبنية على الشذوذ الجنسى الذى يسبب فناء الانسان ، ولكن بريتن عالج الموضوع من خلال مفهومه لفن الاوبرا ، فوضع فى اعتباره الاتجاهات المختلفة التى تشملها القصة وعبر عنها موسيقيا دون أن يبسط فيها أو يحذف شيئا منها . سمت اوبرا « وفاة في فنيسيا » بقصة توماس مان من خلال التعبير الموسيقى الذى نمى الخيال القصصى وضاعف من التأثير

الدرامى للرواية ، واظهر خليطا غير عادى لعدة عناصر لامعة منها : عناصر اسطورية ودينية ونفسية واجتماعية تتواجد فى الاوبرا فى عالم متقلب بين الاستحسان والاشمئزاز .

ظهرت فى هذه الاوبرا الاسطورة اليونانية القديمة عن « أبو للو وديونيسوس Appolo and Dionysus » بمعارضة شخصية للمؤلف الحديث رغبة منه فى التعبير عن نضال يقوم فى داخله ، والقصة عبارة عن كاتب مشهوريقضى اجازتهالصيفية فىفنيسيا فيعشق صبيا جميلا ولا يعترف بحبه او يتحدث الى الصبىفيحطمه هذا الحبويموت فى مقعده على الشاطىء اثناء مراقبته للصبى، والمقصود هنا هو اظهار هذيان «ديونيسوس» الذى يحطم خادم أبوللو ، وبهذا المفهوم الحديث للاسطورة انهى بريتن احسنأعماله الاوبرالية .

نرى فى هذه الاوبرا تحذيرا لجميعالفنانين ولقوة الجمال والرغبة فيه التى يحتمل ان تحطم المرء . اشتركت مايفانوى ببير معبريتن فى عمل كلتعديل أو اضافة أو تغيير فىالنص. وتظهر مدى حساسية الكاتبة والمؤلف عند المقارنة بين القصيدة والنص والاوبرا ، فقد استكملا العمل وحققا طموحهما فى خلق اوبرا حديثة الهدف والاثر ومتكاملة فى قالب فنى جديد ، وعبرت موسيقاها عن ابطالها تعبيرا واضحا ، فهى تنتقل بين الصبى الراقص والكاتب المسن اللذين لايتقابلان فى شىء ولا يتحدثان الى بعضهما، فربطت بينكل ما يوجد بينهما من صلة وأوضحت فقر هذه الصلة . صاحبت رقصة الصبى الات ايقاعية مختلفة فقط ، بينما رسمت الموسيقى بألحانها ثقل مشاعر الكاتب المحطمة ، فأوضحت اختلاف الشخصيتين . وحققت الكمال الرائع ، ففاقت الرواية الاصلية ، وتوكدتمقدرةبريتن على التعبير عن المعانى التى يريد توصيلها للمستمع ، وان كان هذا عن طريق صوت واحد او شخصية واحدة .

اعاد بريتن خلق القصة من جوهر مفهومها العميق وأوضحها فى الاوبرا مجسما مأساة « اشنباخ ــ Aschenbach » التى اهتمت بها القصة الاصلية ، كما ساعدت طبيعة بريتن الفنية والحساسة فى التركيز على اهم قمة فى القصة ، وهى اظهار نماء الالم النفسى الداخلى للبطل اشنباخ ، الذى ابرزته طبيعة التاليف الاوبرالى . عاد بريتن الى التقاليد الكلاسيكية الاولى فى الخطوط الغنائية ، التى تتضح فيها لمحات الترانيم اليونانية القديمة ، واستعمل التوزيع الاوركستر الى للتعبير عن جو القصة ، فرسم الشاعرية الرقيقة فيهاباستعمال الات النفخ الخشبية ، كما عبر عن الانفعالات النفسية للبطلبآلات الباص العميقة ، واستعمل الطبلة الغليظة والكونترباص والجونج لاظهار صدى صوت تأثيرىعميق . تتردد فى موسيقى الاوبرا دقات ايقاعية مصورة لدقات اجراس فينسيا وحركة مياه الادرياتيك ، كما يبرز فى الاوبرا لحن حزين مميز معبرا عن المواقف التراجيدية (المأساوية) الهامة فى القصة مثل ركوب اشنباخ الجندولعندما يتطلع بنظراته الحزينة الى « تادتسيو » على الشاطىء .

علم بريتن أن المؤلف يستطيع ان يجعل المشاهد مدركا للفرق بين التكلم والغناء ، وكانت قوة بريتن اكيدة فى هذا المجال مثل قوة فاجنر من قبل ، وهذه بالطبع ليست مقارنة بينهما ولكن بريتن جدد سيادة العقل لمعلم القرن التاسع عشر ريتشارد فاجنر ، فقد تأثر بريتن فى أسلوب كتابة موسيقى هذه الاوبرا بفاجنر ، كما أن توماس مان نفسه

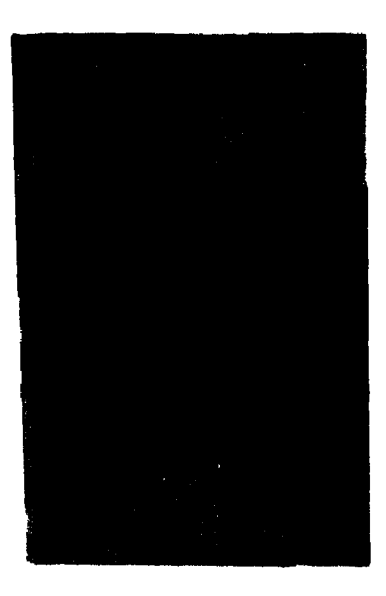
كان من أكثر الكتاب اعجابا بفاجنر ، ونرى في قصته ملامح أسلوب فاجنر من حيث الافكار القصيرة والمركزة والمواضيع المروعة والجمال في الادب ، فكانت الاوبرا غنية بالاسلوب الفاجنرى نصا وموسيقى .

واخيرا فان النص الاوبرالى الجيد يوحى للمؤلف الموسيقى بالتلحين الملائم له، وفي بعض الاحيان يفشل التلحين فى التعبير عن جمال وقوة الادب ، واحيانا توحى رواية ميلودرامية بموسيقى رائعة ، ولا يتحقق العمل الاوبرالي الجيد الا بالوحدة والتكامل فى الدراما والموسيقى .

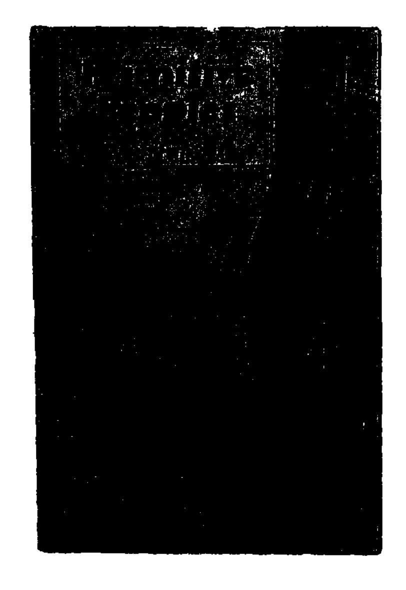
وهكذا تقدم لنا هذه الكتب الثلاثة مجالات عديدة من عالم الاوبرا ، وتوضح ارتباطات المسرح الغنائى الاوبرا بالادب والشعر والدراما والصوت البشرى والموسيقى ، فى اطار من التطور الذى احاط جو المجتمع الاوروبى فى بيئاته المختلفة ، وصراعاته القومية وآفاقه العالمية ، مما جعل من الاوبرا فنا يرتبط بالانسان في كل زمان ومكان .

* * *

الرمز والاسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية



كارافار
الاقنعة والقوة فى طقوس الميلانيزيين



الشعوب البدائية

صفوت كمال

منــذ بداية القرن التاســع عشر وزيادة الاكتشـافات عن أماكن ومجموعات بشرية لم تكن معروفة من قبل ، ظهر جيل من العلماء يهتم بدراسة الأساطير وعادات وتقاليد الشــعوب ، فى محاولة لاستجلاء بعــض كوامن المــوروثات الثقافية ، والممارسات الطقوسية الشــائعة فى حياة الناس ، من خلال فهم رموز هذه الممارسات الطقوسية .

واتجه عدد من العلماء الى محاولة **ادراك ما كان وتفسيره ، فى ضوء ما هو كائن ، واقامة أسلوب نقدى معقول فى تحديد سبل معرفة نظرة الانسان القديم الى الكون ، وتفسيره لمواضيــع الوجود الذى احاطه .. وكذلك وضع منهج علمي فى استقراء ما هو كائن بالفعل فى عادات بعــض الشعوب التى احتفظت بموروثاتها الثقافية فى عزلة عن باقي الحضارات الانسانية .**

---

* Frederick Karl Errington, **Karavar, Masks and Power in a Melanesian Ritual,** Cornell University Ithaca and London, 1974 PP. 260.

Rupert Furneaux, **Primitive Peoples,** David & Charles,Newton Abbot London 1975, PP. 176.

وقد أدى اكتشاف المجموعات البشرية التى تعيش حياة فطرية بدائية ، وفى عزلة عن غيرها من المجتمعات فىجزر المحيطالهادى وآجام استراليا وفى غابات افريقيا ، الى محاولة معرفة طبيعة الفكر البشرى سواء أكان قديما فى حضارات سادت ثم بادت أم فى أجيال حية من مجتمعات انسانية ظلت محافظة ـ لظروف بيئية وطبيعية ـ على ما كانت عليه من انماط فى السلوك والحياة منذ آلاف السنين .

واتجه كثير من الباحثين والفنانين والدارسين الى محاولة استكناه بعضالمعارف التاريخية عن حياة الانسان قديما من خلال استقراء حياة الشعوب التي ما زالت تحيا على فطرتها البدائية .

وقد واكب الاتجاه فى دراسة الاساطير القديمة اتجاه آخر فى دراسة أساطيروخبرات وشعائر الشعوب البدائية التي ما زالتتعيش للان محافظة على موروثاتها الثقافية البدائية.

ومن أهم أعلام الاتجاه العلمي فى دراسة الأساطير فى القرن التاسع عشر **ماكس مولر** Max Muller **واندرو لانج** Andrew Lang **وادلبرت كون** Adalbert Kohn ووليام جل William Gill **وولتر كيلي** Walter K. Kelly وغيرهم من رواد الدراسات الأسطورية ، وعلم الأساطير المقارن مثل **روبرت براون (الصغير)** Robert Brown "Junior" الذى بين أثر الثقافات السامية القديمة على الأساطير الهلينية الدينية وبخاصة تلك الأساطير التى وفدت من شواطىء الفرات والنيل .

وكما حاول مولر أن يبين الصلة بين آلهة اليونان وآلهة الهند فقد حاول براون ، المتخصص فى التراث المصرى والآشورى ، أن يربط أساطير اليونان بثقافة وأساطير الشرق الأدنى (١) .

اما الاتجاه الثاني الذى اتجه الى دراسة اساطير ومعتقدات الشعوب البدائية فمن رواده ، **ادوارد برنت تيلور** Edward Burnet Taylor الذى يعد أبا لعلم الأنثروبولوجيا وعراب ـ Godfather مدرسة الفولكلوريين كما يصفه **دورسون** (٢) . فدراسات تيلور الرائدة عن التاريخ المبكر للانسان (١٨٦٥)(٣) قد أوجدت الحد الفاصل بين علم الفولكلور وعلم الأساطير . كما وضع تيلور تعريفا أو تفسيرا للفولكلور بمعنى « الثقافة الحية » . وقد استلهم **هذا** التعريف من ملاحظاته ودراساته لثقافة الشعوب البدائية .

كما ان الدراسة الموسوعية التي وضعها **جيمس فريزر** Sir James George Frazer (1854-1911) عن العبادات القديمة وتقاليد الشعوبالبدائية فى كتابه الغصن الذهبى Golden Bough (١٨٩٠) (٤) تعتبر مرجعا أساسيا فىدراسة ثقافات هذه الشعوب .

---

1. Robert Brown, The Great Dionysiak Myth, 2 Vols., London, 1877-1878.
2. Dorson, R.M., Peasant Customs and Savage Myths, Selections from the British Folklorists, Routledge A Kegan Paul, London 1968.
3. Taylor, E B , Researches into the Early History of Mankind, London 1865.
4. Frazer, James, George, The Golden Bough, 2 Vols., London 1890 (2nd ed.), 3 Vols. 1900, (3rd ed.) 12 Vols., London 1907-1915
   Questions on the Customs, Beliefs and Languages of Savages, Cambridge, 1907.

ويذهب چيمس فريزر الى انه لا اختلاف من البداية الى النهاية بين الفكر فى خطواته البدائية الاولى واسمى النهايات التى يبلغها فهو متجانس ومطرد .

وطبق فريزر هذا المبدأ الأساسى فى تحليله للسحر فى الجزأين الأول والثاني من كتابه. (٥) « واعتقد فريزر أن أى انسان يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن أى عالم يقوم باجراء تجربة فزيائية أو كيمائية فى معمله، فلا اختلاف بين الساحر وطبيب القبائل البدائية من حيث المبادىء التي يلجآن اليها فى تفكيرهما وعملهما . »

كما أن تايلور انكر وجود ما يسمى بالعقلية البدائية على الرغم من وجود حضارة بدائية. كما اعتقد تايلور أيضا أنه لا وجود لاختلاف أساسى بين عقلية البدائي وعقلية المتحضر . وتبدو أفكار الهمجى للوهلة الأولى وهمية ، ولكنها ليست بأية حال مضطربة أو متناقضة ويتصور الانسان البدائي منطقه معصوما من الخطأ على نحو ما ، ولا يعتمد الاختلاف الكبير بين تفسير البدائي للعالم وتصورنا له على « صور الفكر » أو قواعد البرهان والاستدلال ولكنه يعتمد على « المادة » أو المعطيات التي تنطبق عليها القواعد . وبمجرد فهمنا لطابع هذه المادة ، فاننا سنكون فى موقف يساعدنا على وضع انفسنا موضع الانسان البدائي أو الهمجي، وان نفكر فى أفكاره وننفذ فى مشاعره، وهذه الرؤية الفلسفية لفكر الانسان البدائي كانت وما زالت موضع حوار فكرى بين كثير من المفكرين . ما بين مؤيد لذلك أو معارض له باعتبار انهما لا تتبعان نفس النوع ، والاختلاف بينهما بعيد للغاية . ومن العبث البحث عن مقياس تشترك فيه العقلية البدائية مع العقلية المتحضرة (٦) .

مع هذين الرائدين الكبيرين فى دراسة ثقافة الشعوب البدائية ، يقف أيضا ، مالينوفسكي تلميذ وصديق فريزر . فدراساته الميدانية التي قام بها قد ساعدت على تطوير مناهج البحث الاثنوجرافية ، والنظر الى وظيفة هذه الثقافات باعتبار أن الاحتياج الثقافى هو مجموعة كبيرة من الظروف التي يجب اشباعها اذا أريد للمجتمع أن يبقى ، ولثقافته أن تستمر . (٧) كما أن دراسته عن السكان الأصليين لجزر المحيط الهادى «ملاحي المحيط» (٨) تعتبر من أهم الدراسات الأثنوجرافية التي وضعت عن سكان هذه الجزر التي اكتشفت فى أواخر القرن الثامن عشر . والتي سنتناول بالحديث بعضا منها عند عرضنا للكتابين اللذين بين أيدينا عن الشعوب البدائية . فقد ظلت هذه الشعوب فى بعض جزر المحيط الهادى وفى أحراش استراليا وفى غابات افريقيا السوداء ــ تعيش فى حالة من الثبات الثقافى دون تغيرات واضحة أو كبيرة ، ومحتفظة بأوليات وبدائيات أنماط الحياة الانسانية التي تعرفنا عليها من خلال اكتشاف بعض الكهوف ، فى جنوب فرنسا ، التي يرجع تاريخها الى حوالي «٢٠٠٠٠عام» ومن خلال النقوش والرسوم على جدران هذه الكهوف أمكن للانسان المتحضر أن يتعرف على

---

(٥) انظر ، فريزر ، الغصن الذهبى ، دراسة فى السحر والدين ، ترجم باشراف الدكتور احمد ابو زيد ، الجزء الاول ، الهيئة العامة للتاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

(٦) ارنست كاسيرر ، الدولة والاسطورة ، ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة احمد خاكى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

7. Raymond Firth, Man and Culture, An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski, Routledge & Kegan Paul 1957. Malinowski, B., A Scientific Theory of Culture and other Essays, Glaxy Book, 1960.

8. Malinowski, B., Argonauts of the Western Pacific, (2nd ed.), 1932.

جوانب من أنماط الحياة القديمة التيعاشها الانسان فى العصر الحجرى . وقد تلاقت الصور المستنبطة من لوحات الكهوف معواقع صور الحياة التى اكتشفها الانسان المستعمر الجديد لحياة الشعوب التي تعيش فى أدغال افريقيا ، أو فى منحدرات الامازون أو الجزر المنعزلة فى المحيط ، والجماعات البشريةالتي عاشت فى عزلة بشرية فى المنطقة المتجمدة الشمالية ، وكلها صور تلاقت فى أذهان الباحثين ، مع تساؤلاتهم عن طبيعة الفكر البشرى فى نشأته الأولى . وعن واقع ومادة الصور الخياليةالتي نسجتها أقاصيصالأولين وأساطير الحضارات القديمة العريقة .

كما ان محاولة الربط بين موضوعات الأساطير القديمة وأساطير الشعوب البدائية تجد صعوبات شتى . فعلى الرغم من حدوث تماثل بين بعض أساطير الشعوب القديمة ، بعضها مع بعض ، وبين أساطير الشعوب البدائية وممارساتها الطقوسية ، الا اننا فى كثير من الأحوال نجد تباعدا بين الصور التي تشخصها هذه الأساطير أو تلك ...

فأساطير العالم القديم كما يرى البعض انما تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الانسانية . وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة ، لم يفسدها تيار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية . ولذلك كانت مفتوحة وعرضة لتأملات كونية عميقة احتجبت عن الانسان المفكر الحديث بحكم حدوده المقيدة ومنطقه الجامد الذى لا روح فيه .

على أن هناك من الباحثين المحدثين من ينظرون الى الأساطير كأنها روايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة ، أى أنها نتاج صبياني لخيال مهوش نزق .

ويرى غيرهم أن الأسطورة ترتبط بالمناسك والشعائر وأن الاسطورة لم تزد على أن تكون ـ كما لو كانت ـ مناسك منطوقة ، بجانب هؤلاء ، نجد بعضا من علماء النفس يرى فى الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع أولى بدائي تكشف العقل الباطن الجماعي للانسان .

ومن ناحية اخرى فهناك من النحاة وفقهاء اللغة من اقتنع بأن الاسطورة « مرض فى اللغة » وأنها نتاج لمحاولات الانسان العقيمة السخيفة الضالة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، ووضع ما لا يمكن التعبير عنه فى الفاظ (٩) . وقد تعيش الممارسة بعد اندثار المعتقد الذى انشأها ، وقد يستمر الطقس أو الممارسة بفضل روح المحافظة الغريزية فى الانسان ، بينما ينسى السبب أو الغرض الأصلي لهذا الطقس أو تلك الممارسة .وكثيرا ما يخترع سبب جديد وتبريرلهذه الممارسة.

وقد يحدث العكس كما يقول « كراب » اذ تندثر الممارسة ، فى حين تبقى المعتقدات النظرية الخالصة مدة أطول . وقد يحدث العكس ـ كما يقول الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس اذ تنشأ أسطورة جديدة لتفسير الشعيرة المجهولة الأصل . (١٠)

---

(٩) صمويل نوح كريمر ، اساطير العالم القديم ،ترجمة احمد عبد الحميد يوسف ، مراجعة عبد المنعم ابو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤.

(١٠) الكزاندر هجرتى كراب ، علم الفلكلور ،ترجمةرشدى صالح ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ،القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤١٦ ـ ٤٣٢ .

وانظر ايضا :

الدكتور عبد الحميد يونس ، الفولكلور والميثولوجيا ،مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الاول ، ابريل ، ١٩٧٢ الكويت ، ص ١٥ ـ ٥٤ .

وفى مجال دراسة فكر وممارسات المجتمعات البدائية يحتاج الباحث الى رؤية أكثر شمولية لفهم أساطير وطقوس ومناسك هذه المجتمعات فأشكال الممارسات الطقوسية هى التي تعطينا التصور الملموس والتجسيد المادى للرؤية التأملية والقدرة الشاعرة لدى الانسان البدائي ، فى ادراك وجوده ، والوجود المحيط به ، وابداعاته فى تخيل أشكال القوى التي تحيط وجوده .

فالانسان البدائي يرى وجوده حقيقة واقعة ليست موضع شك أو مجال تساؤل فلسفى ... كما أن عالم المجردات ليس منفصلا عن عالم **المحسوسات ...** **فالرموز والطقوس** هى « تشييء » وتجسيد لهذه المجردات ، كما أنها أيضا عملية Process تحقيق وجودى لهذه المجردات . كما أن المجردات هى تصور خيالي لما هو ممكن حدوثه بالفعل ... فالمعتقدات الروحية والعادات اليومية وثيقة التداخل . ومهمة الباحث الانثبولوجي، هي الكشف عن العلاقة القائمة بين ما هو طبيعى وما هو ثقافى . ويرى ليفي شتروس أن الأساطير والحكايات الجارية فى الحياة هى المدخل المباشر لفهم معقول للعناصر غير المفهومة فى بعض أشكال الابداع الشعبي ، والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات . فالأساطير والحكايات هى التي تقودنا لفهم هذه الرموز وتفسيرها .

أن جهود الأثريين مع جهود الاثنوجرافيين سوف تساعد فى القاء الضوء على العناصر المبهمة من ثقافات الشعوب (١١) .

كما أن الطرز الثقافية التي تحدث فى أشكال متماثلة جدا فى كل مجتمع — ونظرا لأنها تتركب حول استقطابات بسيطة — فانها تستخدم لتتمم وظائف اجتماعية مختلفة فى جماعات مختلفة . (١٢)

والانسان البدائي بالهاماته الفطرية ،حاول أن يضع تفسيرات للظواهر الطبيعية . وقد وضع حلولا جزئية لمشكلة الوجود ، وجوده هو والوجود المحيط به . يدفعه الى ذلك حب الاستطلاع او الرغبة فى الكشف ، تلك الرغبة التي لم **تفارق الانسان منذ لحظة الاندهاش** الأولى التي بزغ منها الفكر الأسطورى فى محاولة تفسير ما يراه ، وادراك ما لا يلمسه. الى أن أقام جسرا — فى عصرنا الحاضر — من خبرته التكنولوجية بين عالمه المحسوس والعالم المرئي . كما حقق الانسان بواسطة وسائل الاتصال الحديثة كثيرا مما كان يتطلع اليه ، ولا يستطيع تحقيقه ، وبعضا مما تخيله ولم يقدر على تحديد تفسير منطقي لخياله عنه .

بل ان كثيرا من الصور الأسطورية الخيالية أصبح لها وجودها الطبيعي والواقعي فى عالمنا العلمي والطبيعي المعاصر .

فالارهاصات العلمية التي كمنت فى الفكر البدائي او المتوحش **"The Savage Mind"**, قد أمكن فى عصرنا هذا كما يقول ليفي شتروس (١٩٦١) أن تتحقق فى واقعها الصحيح . (١٣)

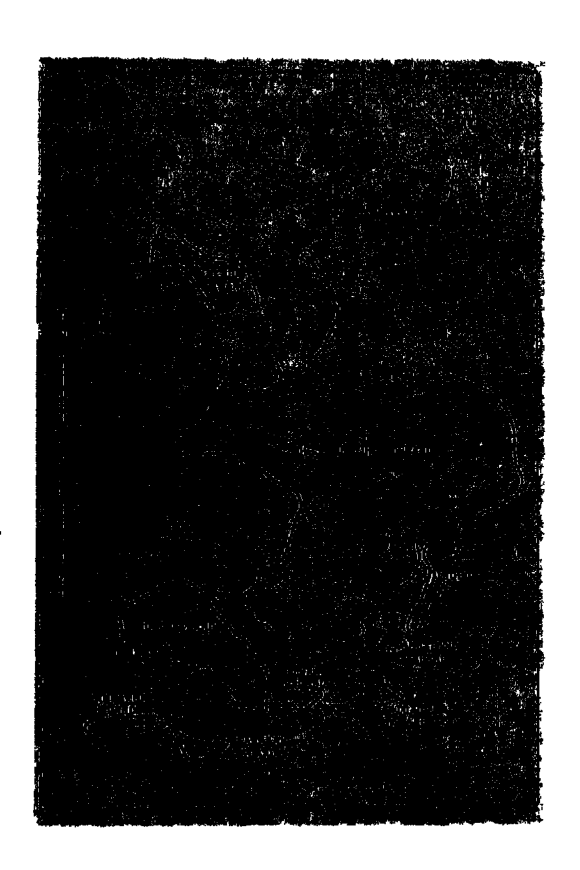
والفكر البدائي برموزه وأساطيره وممارساته الشعائرية كان موضع اهتمام كثير من المتخصصين بالدراسات الأنثروبولوجية والأساطير والحكايات والخرافات .

11. Lévi-Strauss, Claude, Structural Anthropology, Basic Books,Inc ; New York, 1963.
12. Lévi-Strauss, C., Tristes Tropiques, Translated from the French by John and Doreen Weightman, Atheneum, New York, 1975.
13. Lévi-Strauss, The Savage Mind, The University of Chicago Press, 1966.

كما أن حياة الانسان البدائي وطرائق معيشته اثارت اهتمام الباحثين الاثنوجرافيين وبخاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتوافر اساليب الاتصال بهذه الجماعات ، بعد أن مهد لها جيل كامل من الباحثين الاثنولوجيين والمبشرين وحكومات «البيض» الاستعمارية ، التي حققت سيطرة على كثير من هذه الشعوب البدائية . وأمكن دراسة لغاتها وعاداتها واقتناء الكثير من نماذج فنونها التطبيقية ذات القيمة الفنية العالية (١٤) .

وفي السنوات القلية الماضية ظهر اهتمام آخر وجديد في نفس الوقت بعادات وتقاليد الشعوب البدائية . ومحاولة ادراك ماتتضمنه ممارسات هذه الشعوب المعاصرة ، من مكونات ثقافية . مع دراسة ـ ايضا ـ عوامل التغير الثقافي التي مرت بها هذه المجتمعات ، ونتائجها ، بعد أن خضعت هذه المجتمعات او تلاقت مع الثقافة الأوروبية الوافدة أو من خلال عمليات التداخل الثقافي ... ومن بين الكتب التي صدرت حديثا ، هذان الكتابان اللذان نتناولهما بالعرض والتحليل ... **والكتاب الأول** اهمهما واحقهما بالدراسة ، فهو محاولة علمية لباحث أنثروبولوجي متمكن من مادته وخبرته الميدانية في جمع المعلومات من رواتها وممارسيها الأصليين . ويهدف من بحثه محاولة معرفة المنطق الاجتماعي الذي يشكل نظام الحياة بين سكان جزيرة كاراڤار Karavar . تلك الجزيرة الصغيرة التي يبلغ طولها ميلا واحدا تقريبا وعرضها حوالي نصف ميل ويبلغ تعداد سكانها حوالي ٢٢٥ ـ نسمة وتغطيها أشجار جوز الهند . كما توجد مساحات صغيرة من الأرض تنمو فيها البطاطا الحلوة . اما معظم طعام سكان الجزيرة فانه يصل اليهم من جزيرة أولو Ulu المجاورة لهم . والجزر المجاورة للجزيرة لا تبعد عنها أكثر من ميل واحد . ويسهل التنقل بينها بالقوارب الصغيرة .

وتقع جزيرة كاراڤار شمال نيو غينيا New G.inea.



خرريطة توضح موقع جزيرة كاراڤار

(١٤) انظر دراستنا ، من اساطير الخلق ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، ابريل ١٩٧١ ، الكويت ص ٢٣٥ ـ ٢٥٤ .

وكذلك :

دراستنا النقدية لكتاب الفن الافريقي ، النحت ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، اكتوبر ١٩٧١ ، الكويت ص ٢٦١ ـ ٢٧٢ .

وقد قام ايرنجتون Erington, F. K. بدراسته الميدانية هذه خلال عام ١٩٦٨ — تساعده فى بحثه زوجته السيدة شيلي التي اهدى اليها الكتاب . وفى خلال المدة من يونيو الى يوليو ١٩٧٢ قام ببحث ميداني آخر وساعده فيه الباحث ريتشارد ساندهوس Richard C. Sandhaus ويشغل حاليا الاستاذ **ايرنجتون** وظيفة أستاذ مساعد علم الأنثروبولوجي فى كلية أمهريست Amherst College.

وفى الواقع أن دراسة مثل هذه المجتمعات التي تعيش على فطرتها الطبيعية منذ آلاف السنين تحتاج من الباحث جهدا غير يسير وتتطلب ممن يتصدى لدراسة مكوناتها الثقافية ونظمها الاجتماعية ملاحظة دقيقة وادراكا واعيا لأشكال السلوك اليومي ، ودلالات الممارسات الطقوسية لهذه الجماعات ، وأنماط العلاقات الاجتماعية التي تكون بنية ثقافتهم وطرائق تفسيرهم للحياة .

وقد لاحظ ايرنجتون أن معظم مايمارسونه من شعائر ، انما تمارس من أجل تأكيد « النظام » فى حياتهم الاجتماعية وحماية أنفسهم من « الانزلاق فى حالة من الفوضى ».

فهم يرون حياتهم الاجتماعية جهدامستمرا لتطبيع أنفسهم وغيرهم على التوافق الاجتماعى وتسيير غرائزهم ونشاطاتهم فى مجرى سوي من العلاقات مع بعضهم البعض .

وتتمثل هذه النظرة الاجتماعية فى معتقداتهم حول **طبيعة الانسان وطبيعة « النظام »** .

فطبيعة الانسان ترتبط بطبيعة الحيوان ، اما طبيعة النظام فهى السيطرة على طبيعة الحيوان .

ومعتقدات الكاراڤاريين تكشف عن طبيعة الانسان وطبيعة النظام ، فيما يجعل هذا المجتمع ووجوده الاجتماعى كائنا بالفعل . وهذه المعتقدات رغم أهميتها — الا أنها لا تعبر عن مجهود ادراكي واع من التفكير النظرى عن طبيعة المجتمع ، ويرجع ذلك الى أن ادراكهم لحقيقة وجودهم لم يكن أبدا موضع شك بالنسبة لهم . فايمانهم بوجودهم هو شيء بدهي وضمني ، وليس شيئا موضع شرح أو فى حاجة الى توضيح .

كما تناول الباحث أيضا وجهة نظر الكاراڤاريين عن الماضى ، عن الزمن السابق. . والماضى أو الزمن السابق عندهم ، هو هؤلاء الذين ذهبوا أولا ، هؤلاء الذين كانوا يعيشون فى حالة الفوضى بدون نظام . وفى حالة من اللا مجتمع . هؤلاء السابقون كانوا فاشلين فى امكانية الرؤية بوضوح « كانوا فى حالة **الومبوتو** » Momboto ومن يعيش فى الومبوتو لا يستطيع الرؤية بوضوح .

والأسلاف الذين وجدوا فى الزمن السابق كانوا كالحيوانات الضارية ، وحياتهم كانت مرتبطة بطبيعة الانسان من جشع وعنف . ويتصور الكاراڤاريون هذا الومبوتو بأنه **ليس من طبيعة بشرية بل هو شيء مغاير للطبيعة البشرية** . فهو أقرب للحيوانات الضارية . . وهذا الومبوتو رمز الفوضى ، قد انتهى بعد بضعة أيام من وصول القس جورج براون George Brown فقد كان جورج براون أول مبشر أقام فى هذه المنطقة — جزيرة يورك « أكبر جزر هذه المنطقة » Duke of York Island فى عام ١٨٧٦ .

ويرى ايرنجتون فى مقدمة كتابه هذا ، انه حينما وصل جورج براون لأول مرة الى هذه المنطقة ، وجد هؤلاء الذين يعيشون على الشاطىء مجموعة من الوحوش تريد تمزيقه. فظل هو ومن معه على السفينة فى البحر يغنون تراتيلهم لمدة ثلاثة أيام متواصلة ثم وضع يده — كما يتصور الكاراڤاريون — فى

الماء ، فحول الماء من حار الى بارد . ثم نزل براون على الشاطىء ومضى غير هياب ولا خائف ، ومع وصوله انتهى الومبوتو ، وبدات فترة جديدة من حياة الكاراڤاريين ، وانتهت حياة الزمن السابق ... وذهبت هذه الطبيعة غير البشرية مع هؤلاء الذين ذهبوا .

من هذا التصور يمكننا ادراك مدى تأثير التبشير أو غزو الرجل الأبيض لهذه المناطق . فالتصور لحياة الومبوتو ووصول براون ، تقدم لنا تفسيرا لأشكال التغير الاجتماعى ـ فى سلوك وعادات هذه المجتمعات ـ التي حدثت فى هذه المجتمعات البدائية . وعلى الرغم من مضى قرن كامل على وصول براون وتابعيه ، ما زال الكاراڤاريون وغيرهم من سكان الجزر والآجام الاسترالية يعيشون معيشتهم البدائية ، مثلهم فى ذلك مثل غيرهم من جزر المحيط الهادى وافريقيا السوداء ... الومبوتو انتهى !! .. وتحول البعض منهم الى ادوات عمل تخدم المستعمر الأبيض الوافد وبقى المستعمر الأبيض ، وتطور واستفاد ... وهم أيضا بقوا ، ولكن لم يستفيدوا ، بل ظلوا كما هم ومن انتقل منهم من حياته الأولية البسيطة الى حياة المَدَنَيَّة الوافدة ، روضه الانسان الأبيض ليعيش فى سلام معه وفق شروطه هو ... تابع له ووسيلة انتاجية فى الزراعة والمناجم والموانىء .

وكما قضى براون على الومبوتو (طبيعة الحيوان المتوحشة) أوجد أيضا نظاما للتبادل التجارى بالنقود الصدفية Shell Money واصبحت الأصداف اهم شيء يعتز باقتنائه الكاراڤاريون .

ومنذ أن أتت العملة الصدفية Divara كما يسميها الكاراڤاريون انتهى الومبوتو ، كما نظمت أيضا علاقات الزواج والروابط الاسرية من خلال شطرين أساسيين للمويتى Mo'ety ، شطرى أ ، ب . Moiety A Moiety B, والاسم مشتق من نوعين من الطيور هما Pikalambe ، Maramar (٤) ونظمت العلاقات الأسرية على اساس نظام الخؤولة من حيث انهمجتمع أمومي ... وعلى أساس نظام الزواج من خارج الأسرة وهذا النظام الشطرى فى العلاقات الأسرية قد وفد مع المسيحية كما يقول الكاراڤاريون ، كما أن التنظيم الاقتصادى وتنظيم الزواج من خلال النقود الصدفية Divara والتقسيم النصفي للاسرة Moietry قد نظما طاقة الانسان ووجهاها الى مجالها السوى .

وقد انتهج الاستاذ ارنجتون فى بحثه المنهج الوصفي التحليلي من خلال ملاحظاته المباشرة فى أثناء اقامته فى هذه الجزيرة الصغيرة ومن خلال ما جمعه وسجله من أهالي المنطقة من معلومات . كما انه لم يلجأ الى تفسير العلاقات القائمة فى البناء الاجتماعي لهذا المجتمع من خلال وجهة نظر المنهج البنيوى ، بل رفض هذا المنهج باعتبار انه لا يساعد على فهم طبيعة الحياة والنظم السائدة فى هذا المجتمع .

وقدم لنا ايرنجتون شرحا وافيا عن العلاقات الاجتماعية التي تسود هذا المجتمع ونظام السلطة داخل المجتمع والسلطة هنا تتمثل فى الرجل الكبير Big Man والرجل الكبير هو الذى يستطيع ان يحكم وينظم الآخرين .. وسلطته لا تعتمد على أساس القرابة او كبر السن أو تعدد الابناء أو بمكانته داخل عشيرته ، بل تتحدد بقدرته على جذب الاتباع ، وتعدد من يخضعون لسلطته ويتبعونه . واتباع الرجل الكبير هم قرابته لأنهم اتباعه .. فالقرابة هنا لا ترتبط بصلات أسرية أو وراثية بل هى ترتبط بالقدرة على فرض النظام .

وتناول الكاتب فى كتابه **مفهوم القوة وممارستها** . وخصص لذلك الباب الاول من الكتاب وقسم هذا الباب الى ثلاثة فصول وخصصه لموضوع القرابة والأمومية .

فالرجل الكبير يعرف بقدرته على اجتذاب اتباع له ، ويعتبره اتباعه كأنه رئيسهم الأمومى بمثابة الخال ، اخ الأم **ونظرا لأنهم اتباعه فهم اقاربه ، فهم ليسوا اتباعه لأنهم اقاربه بل هم اقاربه لأنهم اتباعه ....**

وقد تنظم الجماعات فى مجموعات صغيرة ، واصغر من المجموعة التي تنتمي الى الشطر الأعلى المكون للجماعة التي يكون فيها الخال ، وهذه الجماعة تسمى ليتنج Liting وتتكون من خمسة عشر الى ثلاثين شخصا ، ما بين رجال ونساء وأطفال ، الذين يعتبرون أنفسهم أقرباء من ناحية الأم . فصلات الدم ليست أساسا فى انتماء هذه المجموعة ، كما ان صلات القرابة هذه يمكن أن تحدد . وجماعات الليتنج هذه قد تتحد وتكون الأبيك Apik والتي تسمى أحيانا Vunatara . وهم الذين ينتمون ايضا لنفس الشطر من المويتي وهم اتباع الرجل الكبير .

وفى **الفصل الثانى من الباب الأول** يقدم لنا الأستاذ ايرنجتن شرحا للعلاقات بين الذكر والانثى .. بين الرجل والمرأة . فالرجال ينظرون الى النساء باعتبارهن منجبات للاطفال . كما انهن فى نفس الوقت عوامل تهديد لنظام المجتمع ، لأن رغباتهن الجنسية تدفع الرجال للصراع مع بعضهم البعض . وتروى كثير من القصص عن كيفية تأثير النساء على الرجال فى حياة المومبوتو (العصور المظلمة) قبل وصول الديفارا Divara وفى غياب نظام العلاقات الزوجية فى الزواج من النصف الآخر من خارج الأسر الأمومية .

كما أن النساء ليس لهن نفس القوة والحيوية مثلما للرجال . ولذلك وضع نظام العملة الصدفية لينظم العلاقة بين الرجل والمرأة ... كما يحذر الرجال أيضا مكائد النساء التى تسبب الصراع بين الرجال . كما أن الرجل قد يجمع بصعوبة ثمن عروسه ولكن فى النهاية تهرب زوجته منه مع رجل آخر مما يثير الصراع بين الرجال من اجل استعادة الثمن الذى دفعه . ويشعر الرجال بتماسك أكبر مع بعضهم البعض لأن فى ذلك تحقيقها لانتصارهم على سلطة المومبوتو .

وفى هذا الفصل أيضا نماذج من العلاقات بين المراة والرجل . فالنساء ينظر اليهن كزوجات لا كأمهات أو أخوات . كما أن الرجال ينظر اليهم كآباء وليس كاخوة للأمهات وعلى الرغم من الممارسات الطقوسية التي تميز الأمهات عن الزوجات فان النظرة للمراة كانت على أساس أنهن زوجات . وبخاصة قبل ظهور نظام النصفين وانشاء مجتمع الخال... والنظام الأبوى والأمومي يبدوان بشكل أكثر تداخلا فى المجتمع الكارافاري . كما يقدم ايرنجتون نماذج من المعلومات التي جمعها هو وزوجته عن العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة . والتصور الشائع بينهم بأن المراة تمتص الرجل وتسبب له الموت مبكرا . ولذلك يعد الرجال طعاما خاصا من زيت جوز الهند واوراق شجر الموز ويضيفون اليه أحجارا ساخنة ، ثم يؤكل هذا الطعام مع الموز أو الأرز ، ليعيد للرجال قوتهم وبخاصة قوتهم الجنسية . والنساء ممنوعات من اكل هذا الطعام، حتى لا يثير شهواتهن فيسعين للاتصال بأى رجل . ويسمى هذا النوع من الطعام Polo ، فشرب هذا الشراب « الرطب » السائل يجعل جلد الرجل نظيفا ويمنح جسده الحيوية والنشاط والشباب . ويرتبط هذا الطعام أيضا بممارسات سحرية تجعل الرجل محبوبا من النساء . بل يكاد البولو نفسه يكون فى طريقة اعداده نوعا من السحر . فهو

يساعد الرجل على أن يأسر المراة ويخضعها لسحره . كما أن للبولو فائدة اخرى فهو يحفظ الرجال والنساء من الانغماس مرة اخرى في حالة الفوضى التي كانت تحوطهم في الومبوتو .

ثم يقدم لنا الباحث في **الفصل الثالث من الباب الأول** نظام المحاكمات بين سكان جزيرة كارڤار . فالخروج على النظام يخضع للجزاء ، والذى يحدد نوعية الجزاء نوعان من القضاء المحلي الاول هو Vurkurai Court وهو الذى يختص بممارسة القوة . اما الثاني ويسمى Kilung فهو يهتم بتحديد القوة . والتناقض بين هاتين المحكمتين الشعبيتين يعبر عن الفاصل بين الحياة الطقوسية والحياة غير الطقوسية .

فالڤوركوراى Vurkurai هى محكمة القرية التي تحكم . وتفصل في المشاكل التي تقوم بين الأشخاص ، واى شخص يمكنه المشاركة في هذه المحكمة . فهى للفصل في المشاكل بين الأفراد . فمثلا يمكن للأب في هذه المحكمة أن يقاضى ابنه اذا كان الأب قد اشترى لابنه زوجة ولكن الابن بعد الزواج خاصم أباه ، ولم يعد يتحدث معه أو يأكل أو يعيش معه . وازاء ذلك تضايق الأب من تصرفات ابنه فلذلك يشكوه . كما قد تشكو الزوجة زوجها أمام هذه المحكمة ، اذا حدث ان حطم الزوج ، وهو في حالة غضب ، بعض ممتلكاتها الشخصية .

وفي هذه المحكمة يمكن أن تعاد الأمور الى طبيعتها وتحل المشاكل بين أفراد القبيلة . كما تمثل الڤوركوراى العرف السائد بين اعضاء القبيلة . ولكن سلطة هذه المحكمة لا تصل الى الرجال الكبار كما أنها تعتمد في احكامها على العلاقة القائمة بين الأشخاص اكثر من كونها سلطة لها القدرة على تطبيق القانون العرفي . فالڤوكوراى ليس لها القدرة على تطبيق هذه الأعراف أو تنفيذ أحكامها وتوقيع الجزاء بخاصة على الرجال الكبار . كما انها لا تستطيع أيضا ارغام الشهود على الشهادة ضد المشكو منهم .

اما محكمة الكلينج Kilung فهى التي لها القدرة على توقيع الجزاء واقرار احكامها لأنها تضم الرجال الكبار . وهذه المحكمة هى محكمة طقوسية ، وهى تعتمد على قوة الأشخاص المشاركين فيها ، فهم من الرجال الكبار . كما تعتمد في سلطتها على العلاقة القائمة بين اعضائها أكثر مما تعتمد على عرف شائع أو قواعد تشريعية محددة ، ولها القدرة على توقيع الجزاء على من يخرج على الطقوس والشعائر المتعارف عليها . فالرجال الكبار لديهم السلطة ، فهم الذين ينظمون الحياة الاجتماعية ، بل هم انفسهم الذين يديرون محكمة الڤوركوراى وهم أيضا الذين في مقدورهم تغيير القوانين . ولكن هل لهم السلطة المطلقة ؟ في الواقع ان سلطتهم ليست مطلقة اذ يمكن لأحد الرجال الكبار ان يخرج على هذه المجموعة (من الرجال الكبار) اذا تميز بقوة جسدية اكبر منهم ، واشتبك في عراك معهم . وهذا التصرف من جانبه ينظر اليه كأن « **الومبوتو يعود من جديد** » لا باعتبار أنه خروج على سلطة الرجال الكبار .

ويقدم لنا الباحث في هذا الفصل من الباب الأول نماذج من المحاكمات كما يقدم حوارا مما دار في احدى هذه المحاكمات .

ومن خلال معرفة الدور الطقوسي الذى يقوم به الدكدك ، والتوپوان Dukduk Tubuan فى حياة الكاراڤاريين يمكن تصور شكل النظام الذى تتطلبه الحياة غير الطقوسية .

والتوپوان والدكدك قناعان كبيران ومن يحوز على احدهما بعد فترة تدريب طقوسية خاصة وممارسة المناسك والشعائر الخاصة بهما يصبح من الرجال الكبار .

ويشكل التوپوان رمزاً للأنوثة ، أما الدكدك فهو يرمز للرجولة . وسوف نتحدث عن هذين القناعين فيما بعد عند ما ينتقل الفتى من طور الطفولة الى طور الرجولة . فينتقل من مجتمع النساء حيث كان يعيش فى كنفهن الى مجتمع الرجال حيث يتعلم أعمال الرجال ويشاركهم حياتهم .

ويختص **الباب الثاني من الكتاب بالأسس الطقوسية لمفهوم وممارسة القوة** . ويشتمل على ستة فصول تتابع مع الفصول الثلاثة التي تكون الباب الأول من الكتاب ، والذى أوجزناه فيما سبق .

فبعد أن قدم لنا الكاتب أشكال المحاكمات فى محكمة الڤوركوراى والكيلنج وسلطةالرجال الكبار فى هذه المحكمة يقدم لنا — فى الفصل الرابعوهو أول فصولالباب الثاني — الطقوس التي لا بد أن يمر بها الشاب قبل أن يسمح له بالانضمام الى مجتمع الرجال .

وتبدأ هذه الطقوس حينما ينتقل الصبي الى أرض الرجال Tarain وهى منطقة مظلمة على الشاطىء الرملي تبلغ مساحتها حوالي ٤٠٠ ياردة طولا وعمقها حوالي ١٠٠ — ياردة . وهى منطقة ممنوعة على غير من لم يذهب اليها من قبل . وهى مقسمة الى أجزاء صغيرة ، وهذه المنطقة ليست مخصصة للممارسات الطقوسية فحسب ، بل للنقاش والحديث والاسترخاء أيضا .

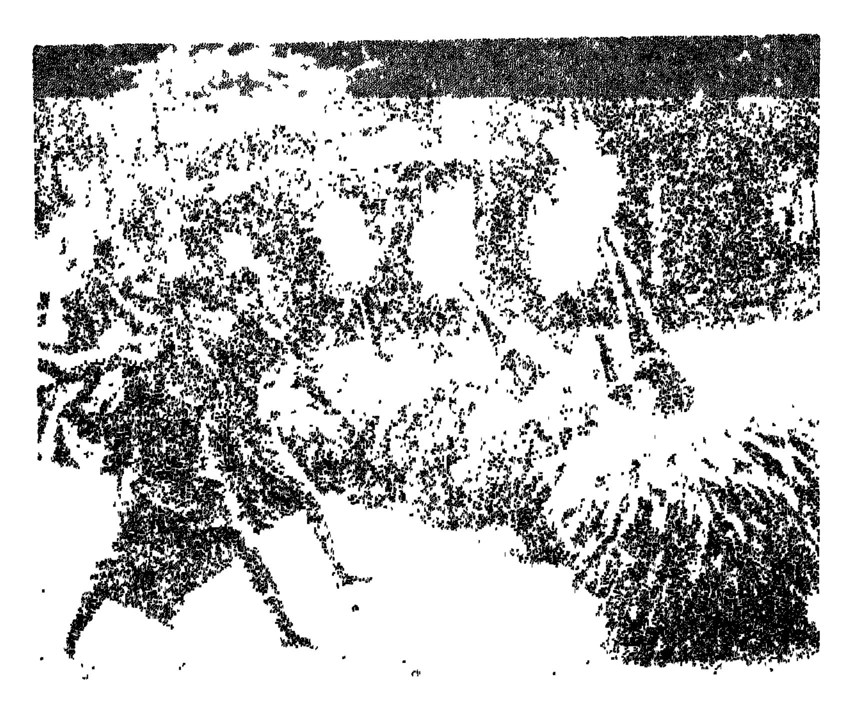
والرجال الذين ذهبوا الى هذه المنطقة . منطقة تجمع الرجال هم فقط الذين لهم حق المشاركة فى محكمة الڤوركوراى والكلينج .

وتبدأ طقوس الانتقال الى هذه المنطقة (المحرمة على من لم يدخلها من قبل) بأن يجلب الصبي من مجتمع النساء (حيث النساء والأطفال) . اذ يكون الصبي مخبأ لدى نساء القرية . ويأتي الرجال لأخذه ، وتقوم النساء بالدفاع عنهوضربهؤلاء الرجال بالعصى والصراخ ضدهم . وعادة يستطيع الرجال التغلب على النساء واخذ الصبي الى التارايو حيث يبقى هناك عدة اسابيع .. .

فاخذ الصبي الى منطقة ومجتمع الرجال هى أولى مراحل ادخاله فى زمرة الرجال والانتقال به من مرحلة الطفولة الى مرحلة الرجولة . ثم يمر الصبي بعد **ذلك بالمرحلة الثانية** من الطقوس حيث يرى التوروان ، فيكشف الانسان الذى يتخفى فى شكل التوروان عن حقيقته ، فيخلع القناع ويبدو بهيئته البشرية . ثم بعد ذلك يحدث نفس الشيء بالنسبة للدكدك .

وهذه **المعلومات التي يتعرف عليها الصبي تكون البداية لانضمامه الى مجتمع الرجال** . سواء كعضو عامل أم كأحد أعضاء جماعة التوبوان أو الدكدك .

ثم يلي ذلك أهم مرحلة **وهي المرحلة الرابعة والأخيرة** فى طقوس انتقال الصبي الى زمرة الرجال وهى شراء الدكدك ، وتستكمل هذه المرحلة ايضا بشراء التوبوان .



التوبوان فى القرية



الاحتفاء بالدكدك ورمى مسحوق الجير عليه



بيت الاحتفالات الطقوسية فى منطقة الرجال ((السارابو))

اول زيارة للتارايو :

وتوقيت الاحتفال بدخول الصبي أول مرة الى التارايو يعتمد على عدة اعتبارات : منها ، وجود كفيل له يتحمل مصاريف ونفقات هذا الاحتفال من طعام ، مما يشترى مثل الأرز وغيره، ومما يجمع أو يصاد مثل البطاطا والموز والسمك . وعادة يكون الأب هو الكفيل فى تحمل نفقات هذا الاحتفال . ويحرص الأب ان يكون هذا الاحتفال مبكرا . أما اذا كان الصبي يتيما فان زوج أمه أو أباه بالتبني أو خاله هو الذى يتحمل مصاريف هذا الاحتفال وعادة يتأخر مثل هذا الصبي عن غيره فى الانضمام الى التارايو . نظرا لأن الأب هو الذى يكون ــ عادة ــ أكثر حرصا على ادخال ابنه الى التارايو فى سن مبكرة .

ففي التارايو يتعلم الصبي اعمال الرجال . والطعام الذى يقدم اليه يكون طعاما أعده الرجال الموجودون هناك . وبعد أن يتدرب الفتى على طقوس واعمال الرجال يعود الى النساء اللاتي كان بينهن قبل ذهابه الى « التارايو » منطقة تجمع الرجال . وفى عودة الصبي من التارايو يقام احتفال راقص يشارك فيه الرجال وهم يحملون أو يرتدون الدكدك او التوبوان . ثم يذهب كل صبي بمفرده الى القرية حيث تقدم له الهدايا وكذلك تقدم هدايا للدكدك . والهدايا التي تقدم للصبي أو للدكدك تكون ملكا للصبي بعد ذلك . ونفس الشيء يتم بالنسبة لهؤلاء الذين اشتروا ايضا التوبوان .

فمنذ دخول الصبي منطقة التارايو وقضاء فترة تدريبية على أعمال وطقوس الرجال ومشاهدة التوپوان والدكدك ثم شراء الدكدك او التوپوان يصبح من الرجال الكبار وبعد حصول الفتى على الدكدك يكون مؤهلا للزواج .

وقدم ارنجتون مجموعة من النماذج والحالات التي شاهدها أو جمع معلومات عنها ترتبط بهذه الاحتفالات وبخاصة فى اثناء بحثه الميداني خلال عام ١٩٦٨ .

وفى **الفصل الخامس** تناول المؤلف المراحل الاولى التي تتبع فى الاحتفالات الجنائزية وطقوس دفن الموتى . . والغاية الاساسية من هذه الاحتفالات هو الانتهاء من الموت عن طريق مايؤدى من طقوس سحرية وتراتيل غنائية ، وبمجرد دفن الموتى يجب ان لا يفكر فيهم الانسان .

فلكي تكون رجلا كبيرا يجب ان تتصرف كما يتصرف الرجال الكبار . هكذا يقول الكاراڤاريون .

ويقام القبر من الحجر وعادة يقوم بعمله ابن اخت المتوفى لا ابنه على الرغم من أهمية وجود الابن . فالعلاقة الاسرية كما أشرنا هي علاقة أمومية وليست علاقة أبوية . ويقوم أحد اقارب المتوفى بتكاليف احتفالات الدفن وتكاليف الطعام الذي يقدم فى هذه الاحتفالات، وعادة يتكون الطعام من البطاطا وثمار جوز الهند والموز والسمك وهي الاطعمة الشائعة ، كما يقوم أيضا بتكاليف عمل حجارة القبر .

ويشرح المؤلف بعد ذلك فى **الفصل السادس** أهم الاحتفالات التي تقام فى مناسبة الوفاة وهو الاحتفال الذي يسمى « ماتماتم » Matamatam وهو المأتم الكبير الذي يشارك فيه الدكدك والتوبوان . ويبدأ هذا الاحتفال بوليمة كبيرة يشارك فيها الرجال الكبار من عائلة المضيف (أهل الميت) وكذلك الرجال الكبار من الجماعات المجاورة الذين حضروا للمشاركة فى المأتم (ما تماتم) . ثم فى الايام التي تلي ذلك يعزل هؤلاء الرجال انفسهم فى التارايو بعيدا عن النساء ويبدأون فى عمل الدكدك والتوبوان . وفى خلال هذه الايام تجتمع النساء من الجماعات المجاورة مع النساء من الجماعة التي تقيم المأتم . ويقمن باعداد طعام البلابلا balabala

الذي يتبادلانه خلال المآتم . ويدفع الرجال لهن ثمن هذا الطعام . كما يغنين أيضا اثناء الليل ويدفع الرجال لهن ايضا أجر غنائهن . . .



توزيع النقود من القواقع على النساء

وبعد أن ينتهي الرجال من اعداد الدكدك والتوبوان ينتقلون مع الدكدك والتوبوان الى القرية . وهذه المرحلة هي قمة احتفالات المآتم (ماتماتم) ويحضر جماعات أخرى من الجماعات المجاورة لتشارك فى الغناء والعزف على الطبل أو بمجرد الحضور فقط دون غناء أو عزف على الطبول . ويصل هؤلاء الرجال من الجماعات المجاورة بقوارب صغيرة ، وحضورهم يكون فى شكل جماعي ، **ومرافقون** للتوبوان فى احتفال يسمى ـ Kinivai .

وبعد وصول هؤلاء الضيوف والتوبوان . تقام حلبات للرقص مع الدكدك او التوبوان فى حلقات منفصلة . ويلقي على التوبوان والدكدك النقود الصدفية من القواقع وهذه العادة، ضرب والقاء النقود الصدفية Divara على الدكدك والتوبوان تسمى توتوبور Tutubur .

وحينما يتم رقص التوبوان والدكدك وينتهى الرجال من غنائهم ورقصهم يعودون مع عازفى الطبول الى التارايو حيث تنتظرهم وليمة كبيرة . وفى التارايو بعد أن يجتمع شمل الجميع وقبل البدء فى تناول الطعام تقتل أشكال التوبوان الموجودة وبذلك تنطلق أرواحها من عقالها . وتسمى هذه المناسبة بوبولنج Pupulung أى قتل التوبوان واطلاق سراح روحه .

ثم يعودون الى القرية وهم يقفزون عبر الطريق الى القرية ، ويذبون الذباب بعيدا عن بعضهم البعض وبذلك يكونون قد طردوا روح الميت وتجردوا منها وعندئذ يتناول الرجال طعام الوليمة الأخيرة فى هذا الاحتفال.

ويقدم ايرنجتون وصفا لمشاهداته الشخصية لمثل هذه الاحتفالات . كما يشرح نظام العلاقات الاجتماعية فى هذه المناسبة والتنظيم الأسرى وعلاقته بطقوس هذه المناسبة الهامة .

ويتناول المؤلف بعد ذلك شكل العلاقات العامة بين الجماعات المختلفة فى القرية مما يندرج تحت نسق العلاقات السياسية . فالرجل الكبير لابد أن يبرهن على أنه رجل كبير فعلا فى علاقاته مع غيره وبخاصة مع ضيوفه ومع غيره من الرجال الكبار فى الجماعات الأخرى . وكذلك فى الاحتفالات التي تقام فى مختلف المناسبات حينما تلتقي الجماعات بعضها مع بعض .

ثم شرح المؤلف بعد ذلك فى **الفصل السابع** من كتابه هذا عن **« الأقنعة والقوة فى طقوس الميلانزيين »** كيفية عمل التوبوان والدكدك اذ يبدأ العمل باعداد رأس التوبوان وصباغة عينيه بواسطة رجل يختص بذلك . ثم يقوم

باقي الرجال فى التارايو — ممن سبق لهم مشاهدة التوبوان — باعداد باقي اجزاء التوبوان من الريش وتزيينه . فعند صباغة العينيين وتلوينهما يكون فى قدرة الفنان الذى قام بذلك السيطرة على الروح الخطرة للتوبوان . اذ انه يستطيع بتلوين العينين ، احضار هذه الروح من بيتها القائم فىالشمس الغاربة واخضاعها تحت سيطرة الانسان . فغروب الشمس هو موطن الروح الوحشية للتوبوان . وبمجرد السيطرة على دوح التوبوان الضارية الخطرة يحدث السلام وسلام التوبوان . وينتهى حينئذ كل شجار بين الناس ويعمل الجميع فى هدوء ونظام،حتى الأطفال الصغار لا يبكون . فكما يروض الناس التوبوان يروضون هم أنفسهم .

ويشير الباحث فى هذا الفصل وفى هذه الفقرة بالذات الى انه لم يستطع التوصل الى معرفة تصورهم عن طبيعة الروح التي تحل فى غروب الشمس .

ولذلك تعقد محكمة الكيلنج فى المساء غالبا فى التارايو تحت اشراف الرئيس المنظم للطقوس . وتظهر قوة التوبوان فى مثل هذه المحكمة . ولا يمكن فهم محكمة الكيلنج كما اشرنا من قبل بمعزل عن محكمة الفوركوراى أو بمعزل عن الحياة غيرالطقوسية التي تنعكس وتظهر فى الفوركوراى .

فالكاراڤاريون يرون سلام التوبوان فى استقرار نظام الحياة الاجتماعية . ولذلك ففي محكمة الفوركوراى — يناقش موضوع الاثم ثم يقرر الجزاء . اما فى محكمة الكيلنج فيقرر الجزاء أولا ثم يناقش موضوع الاثم . **فالفوركوراى تختص بطبيعة النظام الاجتماعى اى بموضوعات الحياة الاجتماعية لا الشعائر،** أما محكمة الكيلنج فتختص بالخروج **على الشعائر أو الطقوس .**

والتوبوان هو قناع يرتبط بالأنوثة ، أما **الدكدك** فهو قناع يرتبط بالذكورة . والتوبوان على شكل طائر أما الدكدك فهو على شكل زهرة .

ويصف ايرنجتون **فى الفصل الثامن** ،طرق وشعائر عمل التوبوان والدكدك وعمل التوبوان او الدكدك. فهو عمل مقدس ويحتاج من القائمين عليه طهارة معينة . فيستحمون ولا يقومون بأى علاقة جنسية ، فاذا حدث أن أصاب قناع الدكدك اى تلف فى الالوان فمعنى ذلك ان أحد الموجودين قد أقام علاقة جنسية سببت تلف الدكدك . ويلون الدكدك باللون الأحمر . كما أنه فى أثناء عمل الدكدك لا يتصل الرجال بالنساء تأكيدا على قدرتهم فى الاستغناء عن النساء ، وتعبيرا عن قدرتهم على ابعاد المومبوتو من حياتهم .

وبعد الانتهاء من عمل الدكدك يعبر الرجال عن فرحتهم بقدرتهم على تحقيق قوة ونظام مجتمع الرجال باقامة احتفال راقص .

والدكدك هو مجرد زهرة ، انه شكل بلا حياة ولا قوة ، فهو بلا روح ، على العكس من التوبوان .. ولذلك يعمل الدكدك فقط حينما يكون التوبوان موجودا .

فالتوبوان هو النشاط .. والقدرة فى السيطرة على هذا النشاط « النظام » هما الشيئان الأساسيان فى الحياة ..

فاذا امكن للدكدك (الذكر) السيطرة على التوبوان (الانثى) تحقق التوافق فى الحياة « النظام والطاقة » ، فالتوبوان له قوة وخطر .. أما الدكدك فليس له اى سطوة أو خطورة وان كان يحدث ذلك فى بعض الفترات القصيرة .

ومن ثم فان معظم الشعائر والطقوس التي تقام للدكدك والتوبوان تحدد معالم العلاقة بين الرجال والنساء . وبين الرجال من نفس الجماعة وبين الرجال من جماعة أخرى

وقوة الرجال وانتصارهم يظهران حينما يعيشون مع بعضهم البعض دون صراع .

فالرجل الكبير والديفارا والتوبوان ،ليسوا مجرد مدلولات بهيمية بدائية ، يمكن ادراكها دون شرح معانيها كما هى بالنسبة لمارسيها. فهذه المسميات هى ما تدل عليه بالنسبة للكارافاريين ، لذلك فان التحليل البنائي فى الانثروبولوجيا الاجتماعية لا يسعف فى مثل هذه الحالات . لذلك كان من الاهمية معرفة كيف نفكر ـ كما يقول المؤلف ـ بمنهج غير بنائي حتى نستطيع أن نتعرف على النظام الاجتماعي فى مثل هذه المجتمعات ، التى تختلف فى ماهيتها ، عن تلك المفاهيم التي تعود الانثروبولوجيون التفكير من خلالها .

وفعلا فقد حاول المؤلف أن يفهم منطق مجتمع الكارافاريين بأسلوب مغاير الى حد ما لأسلوب المفاهيم البنائية ومصطلحات البنائية الاجتماعية الشائعة بين عدد من الأنثروبولوجيين . وعلى سبيل المثال تبين انه من خلال ترويض التوبوان يروض الكارافاريون انفسهم . **فالتوبوان ليس مجرد رمز لقدرة سيطرة الرجل الكبير على الاخرين بل هو رمز ووسيلة لاقامة النظام بين الذكور والاناث** . كما أن **الدكدك هو رمز ووسيلة لتحقيق** الصلات الاجتماعية بين الرجال .

فالرمز ليس فى عزلة عن ما يرمز اليه . الرمز هنا له وجوده الحي الفعال لأن له وجودا فعليا فى الحياة . فالرمز هنا يخلق ما يصوره. فالكارافاريون ليس لهم نظرية سياسية مجردة فى علاقاتهم مع غيرهم من المجتمعات . وقد يرد ذلك الى أن الرمز عندهم لا ينفصل عن التطبيق .

فمعنى التوبوان هو مجموعة عمليات يتم من خلالها تكوين التوبوان . ومن خلال هذه العمليات تتحقق العلاقة الاجتماعية . **فالشعيرة هنا والرمز تتصلان بشىء يرتبط بالمجتمع نفسه ، فالمعنى والفعل عندهم متصلان ، والحياة الاجتماعية بمعناها الطبيعي تتضمن بالضرورة قيمتها .**

وبهذه العبارة يختم ايرنجتون **الفصل التاسع** من كتابه الذى هو دراسة ميدانية دقيقة عن مفهوم الأقنعة والقوة فى مجتمع الكارافاريين ، مع شرح مفصل للطقوس التي تمارس فى عمل هذه الأقنعة ووظيفة هذه الأقنعة وشعائرها فى الحياة الاجتماعية لمجموعة من السكان الأصليين فى احدى جزر المحيط الهادى . عاش أهلها آلاف السنين على فطرتهم الأولى ، وظلوا يمارسون أوليات الحياة حتى بعد دخول المستعمر الاوروبي الى هذه المنطقة التي ظلت فى عزلة عن العالم الى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر .

• • •

اما الكتاب الثاني الذى نتناوله بالعرض والتحليل فهو كتاب الشعوب البدائية (١٥) الذي وضعه روبرت فورنو ويتكون من عشرة فصول كل فصل منها تناول احدى الجماعات الانسانية التي تحيا حياة بدائية ونشعر فى بداية الصفحات ان الكاتب يتعاطف مع هذه الشعوب . ولكننا نعجب أحيانا من تصنيفه لهذه **الشعوب التي عاشت فى عزلة** عن التقدم المدنى أو تلك التي لم تخضع لغزو الانسان الأبيض وبخاصة حينما يتحدث عن قبائل **الريف** فى شمال المغرب **والطوارق** نبلاء الصحراء الافريقية . وهل تصنيفه لهما ضمن الشعوب البدائية يرجع الى نزعة استعمارية كامنة فى ذاته وبخاصة انهما الجماعتان المسلمتان

15. Rupert Furneaux, Primitive Peoples, op.cit.

اللتان قاومتا عمليات الاستعمار والتبشير المستمرة فى المغرب العربي ، وبخاصة بعد سقوط الأندلس وعودة اسبانيا مسيحية .. أم لأنه هو نفسه ينتمي الى فورنو Tobias Furneaux أحد الغزاة الذين غزوا جزر هاواي . فى النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع كابتن كوك وسير بانكس .. ان ما يقدمه هو نفسه ن مادة وحديث عن اهل الريف والطوارق يؤكد ان هذه القبائل ليست فى حالة بدائية من الحياة كغيرها من بعض شعوب افريقيا او سكان الجزر والآجام الاسترالية .

والمجموعات البشرية التى تناولها فى كتابه هى :

١ ــ سكان استراليا الأصليون .

٢ ــ الطوارق الملثمون .

٣ ــ الاسكيمو السعداء ــ سكان القطب الشمالي .

٤ ــ الزولو النظاميون سكان جنوب افريقيا .

٥ ــ الجيفارو مقلصو الرؤوس فى جبال الأنديز الشرقية .

٦ ــ أقزام افريقيا الاستوائية .

٧ ــ اللاب المتجولون فى اسكنديفيا .

٨ ــ شعب العصر الحجرى فى نيوغينيا .

٩ ــ ملاحو المحيط الهادى متأملو النجوم .

١٠ــ قبائل الريف المتواضعون سكان شمال المغرب .

وحينما يتحدث الكاتب عن عادات هذه الشعوب فهو يتحدث عنها حينا بنظرة موضوعية ، وحينا آخر بنظرة اوروبية لا تخلو من استعلاء حضارى ، رغم ما يبديه من عطف احيانا على هذه الشعوب التي اقلق سعادتها واستقرارها وفود الانسان الأوروبى .

فعلى الرغم من ان هذه الشعوب تعيش فى حالة متدنية من الحياة ، فانهم سعداء بذلك وكما أن مفاهيمهم الروحية غامضة بالنسبة لنا فان المعتقدات المسيحية ومفاهيم الانسان الأوروبي عن التقدم المادى فى حياتنا المعاصرة هو أمر غامض ايضا بالنسبة لهم .

وقليل من الباحثين المدربين هم الذين استطاعوا أن يكشفوا الحجاب عن ما لا نعرفه من حياة هؤلاء الناس .

ولقد استمرت محاولات اكتشاف مناطق مجهولة من العالم منذ بداية القرن السابع عشر الى قرب نهاية القرن الثامن عشر . . كما حاول عدد من المكتشفين والمغامرين والرحالين الأوروبيين الوصول الى شواطىء استراليا وجزر المحيط الهادى ... ومنهم من رفض النزول الى هذه البلاد بعد ماواجهوه من مقاومة اهلها المتوحشين ــ كما يصفهم بذلك الأوروبيون ــ وبخاصة فى استراليا ... ولكن بعد أن قتلوا عددا غير قليل من سكان استراليا الأصليين امكنهم النزول الى شواطىء هذه القارة وغزوها هى وعددا آخر من الجزر المجاورة .

وعلى سبيل المثال فى عام ١٧٧٠ ــ وصل سير **جون بانكس مع كابتن كوك** الى خليج بوتني ولاحظ أن سكان هذه المنطقة يعيشون عيشة بدائية وفى عزلة عن الحياة الانسانية العالمية ترجع الى حوالى عشرة الاف سنة . عزلة تحوط حياتهم وترتبط فقط بواقع البيئة التي يعيشون فيها .

واعتبرهم بانكس جماعة من القردة العليا Apes لأنهم يعيشون فى حالة أولية من الحياة الانسانية معتمدين فى طعامهم على صيد الأسماك والتقاط ثمار الأشجار ولا يعرفون

الزراعة ، ويستخدمون فى صيد الحيوانات عصا مقوسة يرمونها تجاه صيدهم . كماأنهم لا يعرفون الحياء خلال علاقاتهم الجنسية مع النساء بل يمارسون ذلك كالحيوانات السائمة .

وظلت هذه الافكار تسيطر على فكر الأوروبيين...حتى بعد أن سيطر المستعمرون البيض على هذه المناطق من العالم وبعد أن قتل العديد من سكان استراليا الأصليين وافريقيا ، برصاص المستعمر الأبيض ،وبعد أن مات الكثير منهم أيضا نتيجة تسميم مياه الشرب كما مات الآلاف أيضا بسبب الأمراض التي انتقلت اليهم من المستعمرين البيض الذين احتلوا أراضيهم . ظلت هذه الأفكار شائعة الى أن أمكن عمل دراسات أنثروبولوجية عن هذه المجموعات من البشر .

كما حل هذا القضاء المبرم على السكان الاصليين فى استراليا قبل أن تتم دراسات علمية عن حياة هذه الجماعات الانسانية ، وكذلك عن أنواع الحيوانات النادرة والأسماك والنباتات التي نمت فى استراليا ، وعاشت فى عزلتها بعيدة عن العالم الآخر ، محتفظة بخصائص قديمة ، قد يرجع تاريخها الى العصر الحجرى ، مثلما عاش الانسان فى أوروبا منذ « ٥٠,٠٠٠ » خمسين الف عام .

فحياة هذه الجماعات البشرية فى استراليا بخاصة ، تشابه صور الحياة البدائية التي سجلها الانسان الأوروبي القديم على جدران الكهوف التي عثر عليها فى جنوب أوروبا ويرجع تاريخها الى « ٥٠,٠٠٠ سنة » **ويواصل فورنو حديثه عن سكان استراليا الأصليين** ويتساءل عن أصول هذه الجماعات الانسانية **من أين اتت تلك الجماعات التى ظلت محتفظة بصور الحياة القديمة البدائية ... ؟**

والاحتمال الأكبر أنهم هاجروا من جنوب شرق آسيا الى استراليا . فمن المحتمل أن المياه كانت ضحلة واقل عمقا فى تلك الفترة الماضية من عصور التاريخ مما هى عليه الآن. وظلت هذه الجماعات البشرية فى عزلتها ويتميز السكان الأصليون بأنهم طوال ، وكذلك قصار القامة . ولون بشرتهم بني قاتم ، أكثر من أن يكون أسودا . وشعورهم مجعدة متموجة ، ووجوههم مستديرة ، واجسامهم يغطيها الشعر ، وجبهاتهم تنحدر الى أسفل من أعلى ، ورؤوسهم ضيقة ، ومقلات عيونهم داخل محاجرها ، وحواجبهم بارزة . كما ان جماجمهم سميكة ، وحجم المخ عادى فى معدل حجم مخ الانسان بعامة ، أما أنوفهم فمتسعة الفتحات ، كما يتمتعون بفك للاسنان قوى ، وأيديهم طويلة مستديرة مرنة ، واجسامهم مستقيمة . وهذه الصفات الأنثروبولوجية تجعلهم يتميزون عن غيرهم من الأجناس البشرية ، فهم مختلفون عن القوقازيين والمنغوليين والزنوج ، انهم جنس متميز خاص بصفاته .

هذه النظرية يدور حولها جدل علمي كبير بين أصحاب نظرية تعدد الأصول البشرية ونظرية الأنواع البشرية التي تنحدر من أصل واحد . ويذهب فورنو الى أن هذه الجماعة البشرية ظلت فى عزلتها مع انواع نادرة أيضا من الحيوانات مثل الكنغر او الاسماك النادرة، فى حين تطورت أجناس أخرى وانتقلت عبر حقب الزمان ، من العصر الحجرى الى مجالات متقدمة فى المعرفة والعلوم ، سواء أكان ذلك فى مجال العمران وبناء ناطحات السحاب ، أو فى اختراع الأسلحة الذرية . فى حين ظل سكان استراليا الأصليون قانعين بحياتهم البسيطة وادواتهم الحجرية ومساكنهم البدائية .

ولكن هل تخلفهم هذا يرجع الى ظروف البيئة التي يعيشونها ام نتيجة انعدام المنافسة والصراع مع ثقافات أخرى أم ان ذلك راجع الى نقص فى قدراتهم العقلية ؟

كثير من الانثروبولوجيين يرى ان هؤلاء الأصليين لا يقلون ذكاء عن غيرهم من الشعوب، ويرجع سبب تخلفهم الحضارى الى انهم يعيشون فى توافق مع الطبيعة . وهذا التوافق هو الذى اعطاهم شعورا بالقناعة والهدوء دون حاجة الى صراع يدفع الى التغير .

وهذه الجماعات البشرية الحفرية ، كما توصف أحيانا ، يمكن أن تكشف لنا عن واقع ماضي الانسان وطبيعة الحياة التي عاشها اسلافنا منذ عشرة الاف سنة على الأقل بل الى « ٥٠,٠٠٠ سنة » ولكن حياة هؤلاء السكان الأصليين قد بدات تتغير ، كما أن طرق حياتهم التقليدية أخذت تندثر تحت وطأة الغزو الحضارى الذى غير الكثير من مظاهر الطبيعة فى تلك المناطق . كما أن وفود الانسان الأوروبي الى هذه المناطق قد أحدث تغييرات كثيرة فى شكل الحياة بل حتى فى البناء العضوى لهؤلاء المواطنين الأصلاء . ويقدم لنا فورنو نماذج وأمثلة مما حدث ويشرح جوانب التغييرات الانثروبولوجية العضوية التي حدثت فى بنية الانسان الأصيل. فقد طرأ تغيير على لون وملامح السكان وتكوينهم الجسماني خلال هذه الفترة القصيرة، سواء من خلال تغير اشكال الحياة أو العوامل الوراثية الجديدة ، علاوة على العوامل الأخرى من قتل وأمراض فتكت بهؤلاء السكان وأثرت فى عدد هؤلاء الناس البسطاء .

كما يتناول الكاتب بعد ذلك أنماط العلاقات الاجتماعية الخاصة بهذه الجماعات البشرية القديمة فى استراليا وبخاصة عادات الزواج . فالمجتمع يسوده النظام الأمومي . والاطفال يرتبطون بالأمهات لا بالآباء ، وحينما يبلغ الاطفال سن الحلم ينتقلون الى مجتمع الرجال وهناك يتعلم الصبية حياة الرجال .

واذا قامت علاقة حب بين فتاة وفتى فان الفتاة تعطي خصلة من شعرها للفتى ، واذا اراد أحد الشبان زواج احدى الفتيات ، فانه يذهب الى امها ويطلب منها ان تعطيه ابنتها . فاذا وافقت الأم على اعطاء ابنتها الى هذا الشاب فانها تضع ذراع البنت فى يده . وفى الليلة التالية تذهب الفتاة مع الفتى الى كوخه، ولكنه لا يدخل بها أو يلمسها الا بعد أن يعتادا الحياة معا .

وخلال الحياة الزوجية يحرص الزوج على المحافظة على زوجته وملاحظة من قد يحاول الفوز بها عن طريق السحر ، أو اخذها منه . وبخاصة ان عادة الزواج بالاسر موجودة ايضا، اى فى مقدور الأقوى أن يحصل على الزوجة التي يريدها بالقوة وبالصراع مع منافسه وأسر زوجته لتكون زوجة له . وهذه العادة شائعة ايضا ، مثلما هى شائعة فى غير ذلك من مجتمعات . بل وما زالت تمارس للآن فى المجتمعات المتقدمة ولكن بوسائل مختلفة تتوافق مع التطور الذى حققه الانسان فى حياته المدنية المعاصرة . فالصراع الآن ليس صراعا يعتمد على قوة الصراع اليدوي بل على وسائل اخرى .

كما يذكر الكاتب أيضا أن عادة تبادل الزوجات او اعارة الزوجة موجودة بين السكان الأصليين فى استراليا . فاعارة الزوجة لأحد الضيوف هو شكل من أشكال الضيافة والاحتفاء بالزائر . وهى عادات تمارس طبقا لشعائر وطقوس .

كما أن النظام الاقتصادى فى العمل ينقسم بين المرأة والرجل ، فالرجل يقوم بالصيد والمرأة تقوم بجمع الثمار وتعيش هذه الجماعات البشرية حياة بسيطة على الفطرة ، لا يرتدون ملابس ولكن يخضبون اجسامهم ببعض الدهون والألوان مما لها رموز سحرية تمنحهم القوة والصحة .

فالسحر عندهم يرتبط اما للعلاج والحفاظ على الصحة أو لتدمير أعدائهم . وكذلك فى اخضاع النساء للرجال .

كما ناقش المؤلف في ايجاز أيضا ـ خلال الصفحات العشرين (٩ ـ ٣٩) التي أفردها في كتابه للحديث عن سكان استراليا الأصليين، مفهومهم عن الكائن الأعلى ، واشار الى ان بعض القبائل تعتقد في اله السماء ، ذلك الذى اسمه مقدس بل لا يمكن حتى الهمس به . ولكن معظم القبائل تؤمن بالطوطم . فكل قبيلة وكل جماعة وكل اسرة وكل رجل وكل امرأة وكل طفل يرتبط بطوطم معين ، حيوانا كان أم حشرة أم من الزواحف أو النبات . انها أرواح الاسلاف التى هي حيوانات ونباتات . ويحظر الزواج من نفس الطوطم ، كما يعتقد بأن كل شيء له روح تسيطر عليه . فعالمهم ، عالم تسيطر عليه الارواح Spirit-Ridden والسحرة هم الذين لهم القدرة على تخليص الأشياء والاشخاص من الارواح التي تسيطر عليها . فكل شيء في الطبيعة من كائنات حية او جامدة له روح تملكه ، ولذلك يتصف هؤلاء السكان الأصليون لاستراليا بانهم مجتمع الذين يسيطر على عالمهم عالم الارواح فكل شيء تركبه روح The Spirit-Ridden Aborigines of Australia

والملكية مشاعة في حياتهم ، الأسلحة والأدوات يمكن لكل شخص استخدامها ، ولذلك تصنع بكمية تزيد عن احتياجات كل فرد . أما اهم الاسلحة فهي الحربة المدببة وهى تصنع من خشب البامبو ، وتصنع الأسلحة الاخرى من الحجر المصقول وهى تماثل تلك الأسلحة التي كان يستخدمها الانسان القديم فى عصور ما قبل التاريخ .

ولكن حياة هؤلاء السكان الأصليين اخذت تتلاشى ازاء زحف المحتلين البيض . مثلهم فى ذلك مثل حياة الهنود الحمر سكان أمريكا الأصليين .

ففي استراليا الآن ثقافتان مختلفتان ـ الأولى ثقافة المحتلين البيض ، بتطوراتها وامكانياتها الكبيرة وثراء أصحابها . والثانية ثقافة السكان الأصليين ببساطتهم البدائية وفطرتهم الأولى ... **ولكن الى متى سيحافظ هؤلاء السكان الأصليون على عاداتهم وتقاليدهم، مع الاستفادة فى نفس الوقت من المعطيات الحضارية الحديثة التي جلبها الانسان الأبيض معه ؟! والى اى مدى سيساعد هؤلاء المحتلون هذا الشعب البدائي صاحب الأرض .. ؟** اسئلة كثيرة تثار حول التغيرات التي حدثت والتي يحتمل أن تحدث وعن مستقبل هذا الشعب الاسترالي ومصيره فى المستقبل ... ولكن اى نوع من المستقبل سيكون .. ؟

لا شك ، سوف تظهر ثقافة جديدة ، وسوف ينشأ **جنس جديد نتيجة لعمليات التداخل الثقافى بين الوافد والأصيل .** والتزاوج بين المحتل والمواطن القديم ، وسوف يتم حتما ظهور أشياء وجنس جديد يقدم لنا شيئا جديدا يجمع بين كل ما هو جيد وحسن ، وبين ما هو سيء ورديء من هاتين الثقافتين ، وتلك الحياتين ، الأصلية والوافدة .

وقد بدات فعلا بعض التغيرات الاجتماعية تحدث فى حياة السكان الأصليين لاستراليا .. هؤلاء الذين عاشوا آلاف السنين فى نسق واحد من الحياة ... ثم فجاة ، خلال القرنين الماضيين ، واجهوا تغييرات معقدة سريعة وقوية لم يقدروا على مجابهتها ولن يستطيعوا مقاومتها . وقد انتقل فعلا بعض منهم الى الحياة المدنية يعملون فى مهن بسيطة واعمال متدنية اجتماعيا فى المدن والمصانع والمناجم . والبعض الآخر آثر ان يعيش فى الآجام ، وعلى شواطىء البحر بعيدا عن حياة المدنية الاوروبية ، وهؤلاء هم الذين يسمون حاليا « سكان الآجام » هؤلاء الذين يؤمنون بأن البيض قد سرقوا ارضهم ... ولكن انى لهؤلاء القدرة على عمل شيء ؟ . بل سوف يندمجون آجلا هؤلاء « سكان الآجام » ـ شيئا فشيئا فى حياة المدنية الزاحفة، وسيظهر بعد ذلك جنس

جديد يحمل موروثات الثقافتين والجنسين بخيرهما وشرهما . وقد بدات فعلا بعض بوادر ذلك الجنس تظهر . والى أن يحدث التغيير الكبير ستظل البحوث الانثربولوجية تحاول الكشف عن كوامن الثقافة الانسانية التى عاشها هؤلاء السكان الأصليون عشرات الآلاف من السنين ، وقد تقدم لنا الدراسات فى المستقبل ــ رؤية جديدة تكشف عن مكونات وواقع حياة الانسان فى العصور القديمة .

والى أن يحدث ذلك التغيير أو تلك الاكتشافات لا نستطيع عمل شيء غير تأمل هؤلاء الناس ومحاولة فهم حياتهم من خلال مفهوماتهم عن الحياة . حياتهم هم ، وحياة كل شيء يحوط هذه الحياة .

●●●

بعد ذلك ينتقل بنا الكاتب الى **مجتمع الطوارق الملثمين سادة الصحراء** الذين عاشوا فيها آلاف السنين The Veiled Tuaregs of the Sahara

هؤلاء الذين لا ينظرون يمنة او يسرة ولا يخافون أي انسان . سادة الخليقة وامراء الارض ، والذين يبلغ طول الواحد منهم حوالي ستة اقدام .

هؤلاء المحاربون الشجعان ، فرسان الصحراء الذين أثاروا الرعب فى قلوب جنود فرنسا . كما كانوا أيضا ، موضع اعجاب وتقدير هؤلاء الجنود فى نفس الوقت . وقد عرف الطوارق اللثام الذى يغطي وجوههم منذ آلاف السنين .

اما لماذا يفعلون ذلك .. ؟ فانه سؤال بلا اجابة محددة للآن ، بل هم انفسهم لا يعرفون سبب ذلك .. هل لحماية وجوههم وانوفهم من حبات الحصى والرمال التي تحملها الرياح .. ؟ اذا كان الأمر كذلك فلماذا النساء والشبان الصغار لا يفعلون ذلك ؟ السبب اذن ليس لحماية الوجه من الرمال . كما أن سكان الصحراوات الأخرى لا يغطون وجوههم باللثام طول الوقت .. ولا يوجد غير الطوارق بين سكان الصحراء الذين يغطون وجوههم باللثام .

وكما أن هذه العادة ــ اللثام ــ غير معروف للآن أصولها فالطوارق انفسهم غير محدد تاريخهم ايضا . **هل هم أصلا من زنوج افريقيا .. ؟** طبعا لا .. فهم لا يحملون فى ملامحهم وبنية اجسامهم عناصر من السلالة الزنجية . **هل هم اصلا من أسلاف رومانية من بين الذين صاحبوا هانيبال فى حملته عبر جبال الألب فى أثناء غزو ايطاليا ؟ ..** ايضا الأجابة على ذلك ستكون بالنفى .. **هل هم من البربر سكان افريقيا ؟** سنجد أيضا الاجابة بالنفي ، لان تكوينهم الجسماني يختلف عن البربر . كما ان لغتهم تختلف عن لغة البربر التي تعتمد على الحروف العربية . ويعقب المؤلف على ذلك بقوله اننا لا نجد اجابة دقيقة للآن تحدد أصولهم التاريخية العريقة . ولكن المعروف عنهم أنهم نبلاء السلوك بل يعتبرون انفسهم أكثر الشعوب عراقة ونبلا . وينظرون الى الاوروبيين والبربر بأنهم لصوص وقطاع طرق . مثلهم مثل اكلة لحوم البشر فى وسط افريقيا .

انهم يحتقرون الاوروبيين بآلاتهم البخارية وطائراتهم بل وكل مستحدثات الحياة الأوربية الصناعية حتى الأسلحة النارية التي يستخدمها الأوروبيون ــ والتي كانت السبب فى هزيمتهم ــ ينظر اليها الطوارق على أساس انها اسلحة الجبناء ، فالطوارق يعتمدون على الصراع النبيل والحرب الشريفة مع الأعداء وجها لوجه .

والطوارق هم فرسان صحراء افريقيا ، يعرفون دروبها ويتنقلون عبر مسالكها فى قوافل من الجمال وعلى ظهور الخيل .

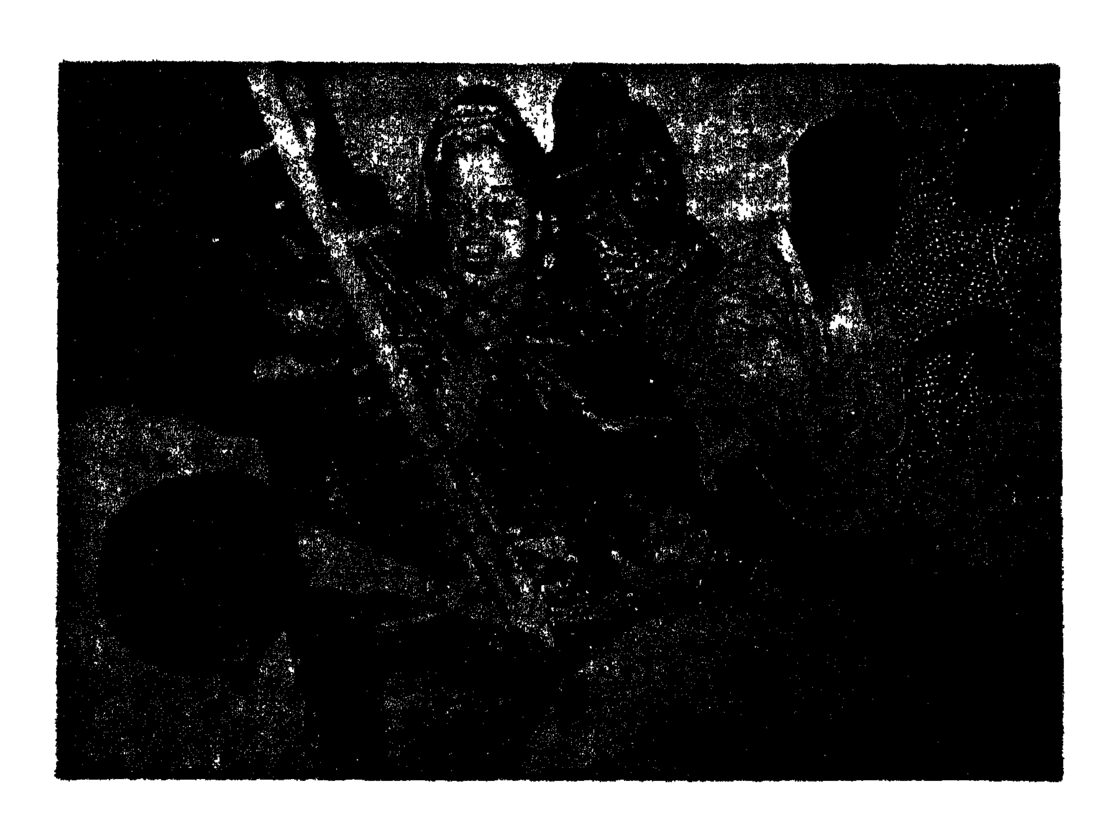
والطوارق مسلمون ، وعادات وتقاليد الزواج عندهم تخضع لقواعد الشريعة الاسلامية . وهم يفتخرون بأمهاتهم ــ وهذه عادة كانت شائعة بين سلالة العرب فى الجاهلية كما يعتقدون انهم من سلالة نبيلة اصلها الملكة **تيان هينان** Tien Henan . وقد أكدت البحوث الاركيولوجية والحفريات التي قام بها الكونت بيرون دى بروروك Count Byron de Prorok باحث الآثار الفرنسي فى عام ١٩٢٦ م حقيقة اعتقادهم هذا . نقد اكتشف مقبرة تضم رفات امرأة وحول معصمها الأيمن سوار من ذهب وحول المعصم الأيسر تميمة من فضة .

كما وجد تمثالا يشبه التمثال الذي وجد فى المقابر القديمة التي وجدت فى جنوب فرنسا ويرجع تاريخها الى عصور ما قبل التاريخ . هذا الاعتقاد فى أصولهم التي ترجع الى الملكة **تيان هينان** يجعل للمرأة مكانة خاصة فى مجتمع الطوارق .

فالمرأة ليست للفراش ولكنها رفيقة حياة وصديقة . انها ملء العيون والقلب . والرجل من الطوارق لا يتزوج أكثر من واحدة . واذا طلقت المرأة فانها لا تتزوج قبل أن تعتد عدتها تبعا للشريعة الاسلامية .

والمرأة تحتل مكانة متساوية للرجل . ولها حق اختيار زوجها ، فالحب مسموح به قبل الزواج . كما تشارك فى اشعار واغاني الحب الرومانسية . وفى غياب زوجها تقوم هي بمسؤلياته .

وقد وصف أحد الرحالين الانجليز نساء الطوارق بأنهن يتميزن برجاحة العقل ، ووصفهن بأنهن سيدات العالم .



الغناء والعزف على الموسيقى بعد انتهاء يوم عمل

كما اورد فورنو نصا نقله عن ابن بطوطه ينتقد فيه نسـاء الطـوارق . فعلى الرغم من انهن مسلمات مواظبات على الصلوات الا انهن لا يحتشمن من الرجال ولا يحتجبن . أمـا النص الذى أورده فورنو فى كتابه ص ٣٤ ـ نقلا عن كتاب ابن بطوطه فهو « دخلت يوما على أبي محمد بن يندكان المسوفي الذى قدمنا فى صحبته ، فوجدته قاعدا على بساط ، وفى وسط داره سرير مظلل ، عليه امراة معها رجل قاعد ، وهما يتحدثان . فقلت له : « من هذه المراة .. ؟ . فقال : « هي زوجتي » . فقلت : ومن الرجل الذى معها .. ؟ فقال : « هـو صاحبها ؟ . فقلت له : اترضى بهذا وانت قد سكنت بلادنا وعرفت امور الشرع ؟ . فقال لي : مصاحبة النساء للرجال عندنا على خـير واحسن طريقة ، لا تهمة فيها ، ولسن كنساء بلادكم » . فعجبت من رعونته وانصرفت عنه، فلم أعد اليه بعدها ، واستدعاني مرات فلم أجبه (١٦) .

ويواصل فورنـو بعد ذلـك حديثـه عن الطوارق ويقدم نماذج من انطباعات الرحالين الأوروبيين الذين كتبوا عن الطوارق وكلهـا عبارات تقدير لوضع المراة فى مجتمع الطوارق. فنسـاء الطوارق هن بالفعل المحافظـات على تقاليد وعـادات الطـوارق ، يعلمن ابناءهن مأثورات وتراث الاجداد فيشب الابناء (بنين وبنات) ملمين بكل عادات وتقاليد الآباء من صفات النبل والشجاعة . حتى ان الفرنسيين الذين اسـتعمروا الصـحراء وحكموها لمدة سبعين عاما تعلموا أن يصفوا الطوارق بأنهم فرسان الصحراء البيض .

فالفارس من الطوارق قد يموت من العطش والجوع والحر ، ولكنه لا يتنازل عن كبريائه أو يقترف أي جريمة مخلة بشرفه ، فهو لا يسرق ولا يعتدى على الآخرين .

والواقع أن القارىء لهذا الفصل من الكتاب عن الطـوارق (ص ٣٠ ـ ص ٤٥) يتعجب كثيرا من ادراج الكاتب لقبائل الطوارق ضمن مجموعة الشعوب البدائية . هـل لأنهم ظلوا محتفظين بعاداتهم وتقاليدهم خـلال عشرات القرون سعداء بحياتهم البسيطةفى نبل وكبرياء يحسدهم عليه سكان الحضر والمدن الكبيرة ؟ أم لأن سلطانهم الذى كانوا يتميزون به كفرسان للصحراء قد ضاع الآن ، واصبحوا تحت نظم الحكم الحديثة يتساوون مع غيرهم ولا يملكون سوى ذكريات عراقة ماضـيهم ؟ . **واظن أن الكاتب نظر اليهم من خلال هـذا المنظـور فى تصنيف الثقافات التقليدية باعتبار انهم شعب متميز يمر بدور الاحتضار الثقافى ازاء ضغط التطور الصناعي الذى تشـهده الصـحراء الافريقية من اكتشافات غنية للبترول والغاز الطبيعي والمعادن الكامنة فى بطن الصحراء .**

ومع تفجر البترول وبزوغ الغاز الطبيعي وحفر الآبار والمناجم تغرق ثقافة الطوارق . وتندثر معالم الطريق الى حياتهم الأصلية ، ويتحول الفرسان النبلاء الى عمال وموظفين فى شركات النفط ومناجم الصحراء . وتموت النيران القديمة التي انارت الصـحراء ليحل محلها دخان شعلات الغاز الخانقة للحياة . والواقع ان كل كلمة كتبها الكاتب عن الطوارق تحمل احساسا عميقا بتقدير دورهم الانساني وادراكا واعيا للدلالات الانسانية التي تحتويها عاداتهم وتقاليدهم .

هذه النظرة الى ثقافات الشـعوب التي نلمسها فى معظـم حديث فورنو تشـير الى **ادراك واع لمضمون الثقافة الانسانية من خلال**

---

(١٦) انظر ، الدكتور على المنتصر الكتانى ، رحـلةابن بطوطة ، المسماة تحفة النظار فى غرائب الامصـار وعجائب الاسفار ، الجزء الثانى ، ص ٧٧٧ ، مؤسسـةالرسالة .

مجموعة القيم التي تشكل هــذه الثقافات ، وهو المعيار الحقيقي لتقييم الحضارةالانسانية وليس فقط من خـلال تقييم اشـكال التقدم العمراني والصناعي التي تكون انماط الحياة المعاصرة على الرغم مما يشوب حديثه احيانا من نبرة الاستعلاء الحضـارى ونغمة الهمس التبشيرى فى احيان اخرى .

فثقافة الشعوب هى النسق الذى تنتظم فيـه مجمـوعة القيم التي تنظم الأفعـال السـلوكية . كما انها فى نفس الوقت تجريد لمضمون الممارسات السـلوكيةفىالحياةاليومية.

ففي الحياة البدائيـة او حيـاة البادية ببساطتها ، لا يوجد انفصام بين ما هو مجرد وما هو تطبيقى ، ولا بين ما هو غائي فى ذاته وبين ما هـو عملي او نفعي ؟! ... فالفكـر والعمل يلتقيان فى وحدة واحدة .

فالافكار المجردة، والتنظير الفلسفي هو تصور لما هـو ممكن بالفعل . وهـو ادراك فى نفس الوقت لما يجب ، من خـلال ما هـو كائن . ويظهر ذلك بشكل واضح فى الفنون التشكيلية بخاصة ، والفنون التعبيرية بعامة ... تلـك الفنون التي ابدعها الفنان البدائي فى تلقائية وصدق وقوة تعبير ، لكى تستخدم فى الحياة اليومية ، سواء من خلال وظيفتها السحرية او الاعتقادية لتقمص ارواح الاسلاف .

فهذه الفنون تكمن قيمتها الجمالية ــ وعلى سبيل المثال الاقنعة الافريقية ــ تكمن قيمتها الجمالية ، فى قوة وصدق تعبيرها عن الحالة الوجدانية للانسان المبدع والممارس فى نفس الوقت . لذلك كان تأثير الفنـون البدائية فى الفنون الحديثة التشـكيلية وفنـون النحت بخاصة تأثيرا كبيرا (١٧) فقد اعطتهذه الفنون للفنانين المحدثين بأصالتها التلقائية ، مجالات جديدة من التعبير عن واقع الخبرة الجمالية الانسـانية ، دون عوائق من التفسـير المنطقي المجرد ، او من حواجز الثقافة المصـنوعة . فقد تميز الفن البدائي بقدرتـه على التعبـير المباشر ، عن ادراكه المباشر ، لحـالات التغير الحادثة فى الحياة .

وعلى الرغم من أهمية هذه الفنون فى التعبير عن ثقافات الشـعوب فان المؤلف لم يقدم لنا نماذج منها ، وبعد أن قدم لنا فى الفصل الثاني، مجتمع الطوارق انتقل فى الفصل الثالث الى الحديث عن « الاسكيمو السعداء سكان القطب الشمالي The Happy Eskimos of the Arctic هؤلاء الذين يواجهون الان ــ ايضا ــ ضغوط المتلصصين الذين يسعون الى سرقة جـلود الدببة ، وغزوات شركات البترول التي تحفر تحت طبقات الجليد بحثا عن مصادر جديدة للطاقة . وكأنها بآلاتها الحديثة تنخر عظـام الاسكيمو السـعداء ، فتتحول ابتسـاماتهم الصامتة الى آهات موجعة .. فبعد أن بعد الاسكيمو عن صرخات الهنود الحمر الذين كانوا يغزونهم ويسلبون ممتلكاتهم ويثـيرون الفزع فى قلوب نسائهم ، اصبحوا الآن رغـم عزلتهم التي مضى عليها اكثر من ٥٠٠٠ آلاف عام يواجهون خطر غزو لا يستطيعون صـده ولا يعرفون سبيلا الى حماية انفسهم منه .

انه غزو جديد يفوق تصوراتهم وقدراتهم، لانه غزو منجزات المجتمع الصناعى الحديث.

ولكن من اين اتى الاسكيمو الى هذه الارض الجليدية .. التي يعتقدون انها اجمل ارض، وانهم اسعد اهل الارض قاطبة ؟

يفترض بعض الانثربولوجيين ان الاسكيمو فرع من الهنود الحمر الذين نزحوا من آسيا منذ « ٢٠,٠٠٠ عام » تقريبا . **وبعض آخر**

---

17. Pierre Meauzé, African Art, Sculpture, Weidenfeld & Nicolson, London, 1968.

يظن انهم عنصر مستقل مثلهم فى ذلك مثل الهنود والمنغوليين . فالاسكيمو لا يبدوعليهم اى تشابه أو علاقة مع الشعوب الآسيوية المعروفة كما ان لغتهم تختلف تماما عن الخمس والسبعين لغة المعروفة بين الهنود .

ولكى يحل هذا الاشكال اقترح بعض الأنثروبولوجيين اعتبار الاسكيمو من اصل منغولي . فهذه النظرية تتوافق مع بعض الموروثات الثقافية الباقية فى تراث الاسكيمو حول موطنهم الأصلي ... تلك الأرض التى كانت تمطر عليها النيران ويشتعل على ارضها الجليد . وهذا التراث القديم محتمل ان يكون بقايا ذكريات قديمة عن ثورات بركانية .

على اية حال ، مهما كانت أصولهم العريقة، فان الاسكيمو يتميزون بالاكتفاء الذاتي فى حياتهم وتأقلمهم مع ظروف البيئة الطبيعية التى يعيشون فيها . كما أن البحر هو مصدر معيشتهم . أما هؤلاء الذين يعيشون داخل القطب الشمالي فهم أكثر فقرا ممن عاشوا على ساحل البحر فقد اقتصرت حياتهم على الصيد ومعاناة غزوات الهنود الحمر لهم . ثم هجمات « الخطافين » البيض بعد ذلك .

وتعتبر الزحافات التي تجرها الكلاب على الجليد من أهم اختراعات الاسكيمو فهى تساعدهم على التنقل وحمل امتعتهم .

وعلى الرغم من التنوع فى ثقافات جماعات الاسكيمو الا انهم جميعا يتحدثون لغة واحدة من الجرين لاند الى آلاسكا كما انهم جميعا قصار القامة تتراوح اطوالهم بين ٦٢ر٢ — ٦٦ر١ بوصة ، أى حوالي ١٦٠ سم .

وتنتمي مجموعة دمائهم غالبا الى المجموعة « ب » (B) وهى المجموعة التي لا تتوافر بكثرة بين الهنود الحمر ، مما يرجح انهم جنس مختلف عن الهنود الحمر. فى حين ان ملامحهم وخاصة تشريح العيون يماثل ملامح المنغوليين.

ويتميز الاسكيمو ايضا بقوة اجسامهم . والأنف الدقيق الضيق الفتحات . والذى يرد السبب فى تكوينها هكذا ، الى البرد الشديد فى هذه المنطقة . ويضيف لنا فورنو بعد ذلك صفاتهم الأنثروبولوجية والتشريحية من حيث مقاييس الدماغ والوجه ، وهى تفاصيل علمية معروفة عنهم ومما يتوافق مع ظروف البيئة القاسية التى يعيشون فيها . واصعب ما يواجهه الاسكيمو فى هذه المنطقة المتجمدة هو البرد والبحث عن الطعام .

كما أن الظلام يحوطهم تماما لمدة شهرين كل عام . وهذه الفترة من الظلام الشديد تحتاج منهم جهدا كبيرا فى الاستعداد لها بتخزين الطعام الذى سيحتاجون اليه خلال هذه الفترة من الظلام .

أما حياتهم الاجتماعية فهى بسيطة ، فلا يوجد رئيس أو زعيم . ويعيشون فى جماعات تتكون من عدة عائلات دون أى تنظيم قبلي أو تنظيم رئاسي . فكل اسرة هى كيان اجتماعي مستقل ، والأرض وثمارها ملك للجميع . لا امتياز لأحد . والواجبات أمر الزامي للجميع . كما ان الطعام والمأوى هو أمر يشارك فيه الجميع .

والاسكيمو قوم يحبون الحياة ولا يخشون الموت . كما انهم يؤمنون بوجود حياة اخرى. حياة اقل صعوبة من حياتهم التي يعيشونها على الأرض . وكل انسان أو حيوان له روحه التي ترتبط باسمه. كما انهم لا يعتقدون فى وجود آلهة غاضبة تحتاج الى قرابين تقدم

لها حتي لا تصب غضبها عليهم . ولا يشعرون بأى ذنب تجاه الآلهة . فهم يقبلون على الحياة ويتقبلونها كما هى ، دون البحث عن تفسير لها أو عن أسباب الوجود . وينظرون الى العالم على اساس انه عالم كبير . ويروون فى ذلك قصة عائلتين ناقشتا هذا الموضوع ــ **حجم العالم** ــ واتفقت العائلتان على محاولة معرفة الى اى مدى يكون حجم هذا العالم . فسافرت كل عائلة فى اتجاه مغاير للأخرى ، بواسطة الزحافات . وساروا فى اتجاه مختلف ليبحثوا عن « المكان الذى يلتقي فيه العالم مع نفسه » . سافروا عدة سنوات واقاموا فى عدة اماكن يتصيدون طعامهم ، ويواصلون رحلتهم ... كل فى اتجاه عكس اتجاه الآخر. ومضت سنوات وانجبوا اطفالا .. وكبر الآباء وماتوا . وظل الأحفاد واحفاد الأحفاد عبر اجيال عديدة يواصلون رحلتهم التي بداها الاجداد واجداد الأجداد . واخيرا التقت العائلتان وعرف بعضهما البعض واكتملت الدائرة ، اذ التقوا من الاتجاهين المختلفين . « ان العالم اكبر مما ظنوا » .

بجانب تصورهم هذا عن حجم العالم فانهم يعتقدون ايضا أن لكل الكائنات أرواحا . والأرواح ترتبط باسم الكائنات . ولكل انسان روح لا تفارقه حتى بعد موته ، الى أن يعطى طفل نفس اسم من مات . حتى الحيوانات والاسماء تظل الروح كائنة حتى بعد مفارقة الجسد ، الى أن تحل فى اجسام أخرى تولد من جديد لتخلق مزيدا من الناس والحيوانات والاسماك .

والارواح هى أرواح اليفة تساعد ابناء الاسكيمو على تحمل صعوبة الحياة ...

ثم يتناول المؤلف بعد ذلك حياتهم فى صيد الحيوانات المائية التي تعيش فى الماء تحت طبقات الجليد .. وطرق صناعة القوارب أو الزحافات .

ومجتمع الأسكيمو كما ذكرنا يقوم على اساس الاسرة ، والاسرة تتكون بمجرد ان يشب الفتى ويكون فى مقدوره الحصول على طعام يكفي شخصين هو وزوجته . وقد يكون للرجل زوجتان اذا كان صائدا ماهرا ويستطيع أن يوفر الطعام لهما . ولكن المراة لا تتزوج باكثر من شخص . كما أن تبادل الزوجات أو اعارتهن هى عادة شائعة ايضا. وتقديم الزوجة للضيف هو شكل من اشكال الضيافة . كما انه مسموح للفتيات باقامة علاقات مع الشبان قبل الزواج .. كما يحتفى الاسكيمو بالابناء ، فالأطفال لهم أهميتهم فى حياة الأسرة ، والابناء هم الذين سيرون الاباء حينما تتقدم بهم السن . واذا لم ينجب احدهم يسعى الى أن يتبنى احد الاطفال أو شرائه ... والطفل ينشأ على أساس ان اعمامه واخواله وعماته وخالاته هم آباؤه وامهاته ايضا . كما ان الرجل لا يتحدث مع حماته الا عند الضرورة وكذلك المراة لا تتحدث الى حماتها الا اذا وجهت الحماة اليها الحديث .

والعلاقة الأسرية وطيدة بين الجميع ... كما ان الملكية شائعة بين الجميع فمن لديه زحافة ولا يستخدمها ، يستخدمها الآخرون اذا احتاجو اليها . كما انه لا يوجد نظام طبقي . فالكل متساوون فى الواجبات والحقوق والسرقة غير معروفة .. وحوادث القتل أيضا غير معروفة الا فى حالة الصراع من اجل الحصول على امراة معينة ..

ومجتمع الاسكيمو بصفة عامة يوصف بانه مجتمع « الهدوء المتوازن » ، وهذا شيء طبيعي ــ كما يقول المؤلف ــ نظرا لفقدان التوتر الاقتصادى فى هذا المجتمع تبعا لظروف البيئة نفسها .

ويختتم المؤلف حديثه عن الاسكيمو بأنهم يفوقون غيرهم من الشعوب البدائية من حيث طبيعة الحياة التى يعيشونها .. ولقد حازوا اعجاب واهتمام مختلف شعوب العالم . كما أن البعض منهم هاجر من موطنه الاصلي وحياتهم البدائية ولكن للأسف لم تكن حياتهم الجديدة حياة سعيدة كما كانوا يتوقعون .. ويشير المؤلف مرة أخرى الى ما يواجهه سكان الاسكيمو الآن من مؤثرات وافدة عليهم سواء من الولايات المتحدة الامريكية أو الاتحاد السوفيتى من خلال البعثات العلمية الصناعية ويقترح فى النهاية أن افضل شيء يمكن أن يقدم لمثل هذه الشعوب هو معاونتهم على أن يتطوروا هم بأنفسهم تبعا لطرق حياتهم وأساليب معيشتهم ... والا ، فما الذى سيعود عليهم لو اتبعوا أساليب الحياة الامريكية أو الروسية .. ؟

ألم ينشىء هؤلاء الناس بأساليب حياتهم التقليدية حياة سعيدة مناسبة لهم ، قانعين بها مستمتعين بما فيها ؟ .. وهل فى مقدورنا نحن أن نقول ذلك عن أنفسنا .. ؟ وبنفس الأسلوب الذى انتهجه فورنو فى الحديث عن الاسكيمو يتحدث فى **الفصل الرابع من كتابه عن شعب الزولو الذى يعيش فى جنوب افريقيا**
The Disciplined Zulus of South Africa
فقد كان الزولو من قبل ينقسمون الى عدد كبير من القبائل الى أن توحدوا تحت اسم واحد وهو الزولو (١٨) . **والزولو** هو اسم احدى الجماعات الصغيرة التي استطاعت ان توحد جميع القبائل تحت زعيمها « شاكا » امبراطور الزولو . أو كما كان يسميه الفرنسيون « نابليون الأسود » وقد وحد شاكا Shaka سكان الناتال وزولولاند فى وحدة واحدة كونت امبراطورية الزولو (١٨٠٦) وبعد أن أخضع لها عددا من



لعبات اطفال مما يصنعه الاسكيمو لابنائهم

ومن الملاحظ أن العلاقة بين الآباء والابناء علاقة مودة وحنان فالأب يصنع لأبنائه اللعب ويعلمهم طرق الصيد وبناء المنازل . كما أنه فى نفس الوقت لا يدللهم كثيرا . ويتساوى فى رعايتهم للأطفال عنايتهم واحترامهم للموتى وفى المناطق المتجمدة يدفن او يترك جسد الميت تغطيه الثلوج المتساقطة . وفى السواحل يترك جسد الميت على الشاطىء يحمله المد بعيدا داخل البحر . ويترك بجوار الجسد الادوات والاسلحة التي كان يستخدمها الانسان قبل موته ، حتى تسهل على الروح حياتها من جديد . وبعد اتمام عمليات الدفن يقوم الاحياء بالاستحمام لتطهير انفسهم .

(١٨) انظر ، دنيس بولم ، الحضارات الافريقية ، ترجمة على شاهين ، منشورات دار الحياة ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ٩٦ وما بعدها .

القبائل . وكان شاكا مقاتلا شرسا قتل مئات الآلاف فى عمليات انشاء هذه الامبراطورية ويقال انه قتل فى معاركه الوحشية حوالي ٢ مليون نسمة ما بين رجال ونساء واطفال واخضع الجميع لحكمه الى ان قتل عام ١٨٢٨ م .

ويتميز الزولو بصلادتهم وطاعتهم لزعمائهم كما يشتهرون بأنهم محاربون نظاميون ممتازون .

وينشأ ابناء الزولو على حب النظام والطاعة . وهذه النشأة لاتقوم على أساس القهر او الخوف من العقاب بل على أساس ضبط النفس ، وعلى أساس ان احترام النظام هو فى حد ذاته قيمة اخلاقية لا بد للرجل أن يتصف بها .

فاحترام الأب ورئيس العشيرة ، وملك القبيلة هو سلوك يعتز به الزولو . وهم منضبطون فى كل تصرفاتهم نظاميون فى تجمعاتهم مجبولون على حب النظام ولذلك يوصفون بأنهم « الزولو النظاميون » .
The Disciplined Zulus

والسلطة فى المجتمع تقوم على أساس السن . فالكبار يحكمون ، والشبان يحاربون ويقومون بالصيد . اما الصبية فمسئوليتهم الرعي . والمحاربون لا يمكنهم الزواج قبل ان يتموا تدريباتهم القتالية التي تثبت مهارتهم الحربية .

وبعد أن يتزوج أحد أبناء الزولو ينتقل الى الكرال Kraal والكرال عبارة عن تجمعات مبعثرة تضم عددا من افراد العائلة الواحدة .

وتقوم علاقاتهم الاجتماعية على أساس الاحترام العميق بين الآباء والأقارب. فالرجل لا يمكنه ان يتوجه بالحديث الى أبيه اذا لم يطلب أبوه منه الحديث . كما ان منزلة العم تعادل منزلة الاب . كما تخدم الخالات ويعاملن كالأمهات تماما .

والعم له مكانته وان كان لا يتدخل فى شؤون ابن اخيه الا اذا كان الأب والابن يعيشان بعيدا عن بعضهما فى تجمعات مختلفة. حينئذ يكون للعم سلطة التدخل فى شؤون ابن اخيه . كما ان الحماة تحتجب الى حد ما عن زوج ابنتها .

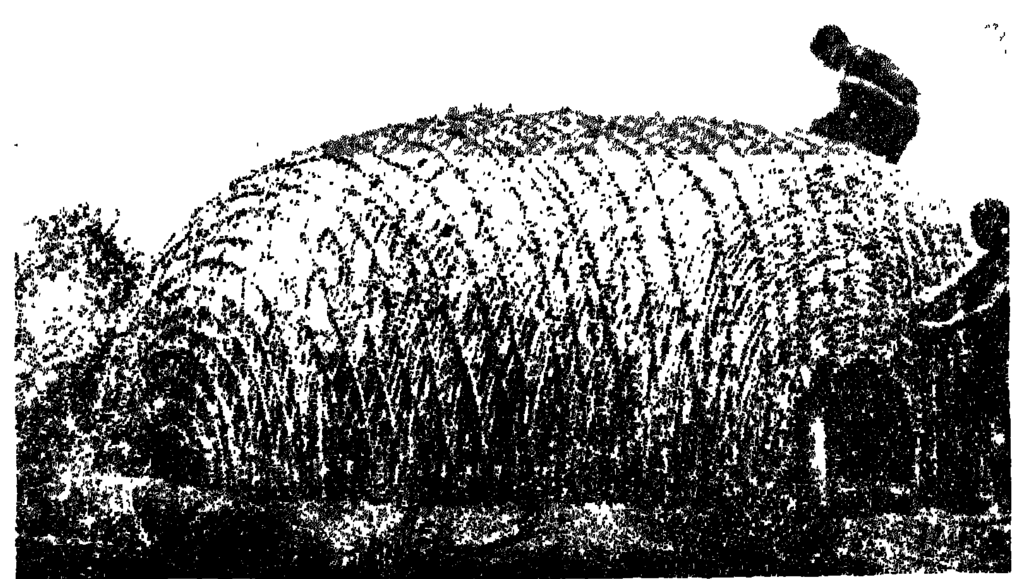
وعلى الرغم من أن الزولو يعيشون فى تجمعات على شكل قرى الا ان كل تجمع عائلي يعيش مع بعضه بعيدا عن الآخر . ويحاط المسكن بأوتاد طويلة على شكل بيضوى .

كما توضع الاغنام والماعز فيه طوال الليل بجانب اكواخهم التي هى غالبا ما تكون دائرية الشكل وذات سقف مخروطي . أو أحيانا على شكل خلية نحل . وتبنى هذه الاكواخ على أبعاد منتظمة داخل سور التجمع العائلي .

ولقد كان الزولو فى مرحلة ما قبل التغير الذى ارتبط بظهور الدولة القبلية يعيشون فى وحدات قرابية ذات حدود اقليمية تخضع للسلطة القرابية التقليدية لرؤساء التجمعات (البدنات) . ولكن ما لبثت تلك البدنات ان تحولت الى عشائر اغترابية (اكسوجامية ـ بالزواج من خارج البدنات التي تضم تجمعا عائليا) . وفقدت البدنة وظيفتها الطبيعية حيث ادت عوامل الزيادة الطبيعية وتشتت الوحدات القرابية فى منطقة إقليمية متعددة ، وبالتالي تنوع المكونات القرابية فى الوحدات الاقليمية التي ينقسم اليها وطن الزولو ، الى خلخلة السلطة القرابية التقليدية ، وجعل الطريق ممهدا أمام نوع جديد من السلطة



من نساء الزولو (عـام ١٨٧٩)



أبناء الزولو يقيمون بيتا في عام ١٨٩٩

الرسمية بلغت مرحلة الاستقرار . تلك السلطة التي تحققت على يد الملك شاكا (١٩) الامبراطور الأسود .

وبعد اغتيال شاكا فى ١٨٢٨ م بدأ سقوط دولة الزولو . فبعد خمسين عاما من اغتياله غزا الاوروبيون أرض الزولو . ففي ١٨٧٩/١/٢٢ ــ غزا أرض الزولو اللورد البريطاني « هيلمسفورد » Chelmsford ولكن محاربى الزولو اكتسحوه ومن معه من قوة عسكرية بلغ عددها ١٨٠٠ جندى . وظلت حملات الغزو تتتابع الى ان استولى البريطانيون على أرض الزولو وعلى ما يجاورها أيضا من قبائل ، وفى عام ١٩٠٧ خضعت جنوب افريقيا للحكم الاستعمارى البريطاني .

ويعتقد الزولو انهم يعيشون النبوءة التي تنبأ بها شاكا قبل موته « بأنه سمع أثناء احتضاره وهو على فراش الموت وطء اقدام الرجل الابيض وهي تسحق شعب الزولو » . ويصارع الزولو للآن منذ (١٩٠٧) من أجل رفع أقدام الرجل الأبيض عن أيديهم . كما يفتخرون دائما بأنهم الشعب الذى هزم جيوش الرجل الأبيض اكثر من مرة . كما انهم يثقون مع غيرهم من شعوب افريقيا بأنهم سوف يتخلصون من الرجل الابيض فهم يملكون القوة الخارقة ، قوة العدد الذى لا يحصى .

ويؤمنون بأن ما يفعلوه فى ارضهم هو أمر يخصهم وحدهم فقط ولا يخص غيرهم ...

ويقدم لنا المؤلف خلال حديثه الموجز (ص ٥٩ ــ ٧٥) عن الزولو بعض الحكايات والخرافات التي تصور نظرتهم الى الكون ، فهم بصفة عامة يؤمنون بوجود كائن أعلى ، كما أنهم يعتقدون فى القوى الغيبية المسيطرة على مظاهر الطبيعة .

« والعرافون والسحرة هم الذين يستطيعون معرفة أسرارها . فهم بامكانهم مخاطبة الشمس وتسيير السحاب ، وتهدئة الروح الغاضبة المسببة للعواصف والرعد والبرق . والسحرة ، منهم المعالجون الذين يعرفون سر الموت والمرض ، ومنهم صناع المطر ، وكل منهم له نفوذ خاص داخل مجتمعه ، والسحرة صناع المطر Rain-Makers هم رعاة السحب ، فالسحاب فى تصور الزولو هو قطيع يسير فى السماء . والسحرة Inianges لهم القدرة على تسييره واسقاط المطر أو ايقافه . وهم يتصلون بالارواح بواسطة الصفير (٢٠) .

● ● ●

« الچيفارو » ، مقلصو الرؤوس ، سكان جبال الانديز الشرقية "The Head-Shrinking Jivaros of the Eastern Andes".

يحدثنا المؤلف فى الفصل الخامس من كتابه عن قبائل الچيفارو ساكني الجانب الشرقي من جبال الانديز هؤلاء الذين يشتهرون بقدرتهم على تقليص رؤوس ضحاياهم الى ثلث حجمها لتصبح فى حجم البرتقالة . ويعالجونها باسلوب خاص يحفظها من العفن ... ويفتخر القناص منهم بعدد الرؤوس التي ينظمها فى عقد يتباهى به ، ويشتهر « الچيفارو » بأنهم محاربون متوحشون وضرواتهم فى القتال يضرب بها الأمثال .

---

(١٩) انظر ، دكتور محمد عبده محجوب ، مقدمة لدراسة المجتمعات البدوية (منهج وتطبيق) ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ص ١٥٢ .

(٢٠) راجع دراستنا ، من أساطير الخلق ، (سبق الاشارة اليها) .

ويقيم الچيڤاريون Jivaros عند منحدرات جبال الانديز فى أمريكا الجنوبية قرب منابع نهر الأمازون . ويحتلون مساحة من الأرض تبلغ حوالي (٢٥٫٠٠٠ ميل مربع) فى بيرو واكوادور والبرازيل . وكان تعدادهم يبلغ حوالي « ٣٠٫٠٠٠ » نسمة فى القرن السادس عشر ، وقد تناقص عددهم حتى اصبح فى عام ١٩٧٢ عشرة آلاف نسمة .

ويعيش الچيڤاريون أحرارا بلا اى حاكم . وكل جماعة لها قائدها الذى يقودهم فى الحرب ضد جيرانهم وحياتهم كلها حروب ودماء وثأر . فالصبية يشبون لكى يأخذوا بثأر اسلافهم .

والعائلة هى الوحدة الاساسية والبسيطة فى تنظيمهم الاجتماعي ، والعائلة تتكون من ثلاثين الى اربعين شخصا تربطهم أواصر القرابة . وتعيش العائلات فى تجمعات متقاربة ، ولكن تعيش كل عائلة مستقلة بذاتها . ولا تتضمن لغة الچيڤارو اى لفظة تدل على معنى الزعيم او الرئيس .. والقائد يكون فقط اثناء الحرب ، فهو الذى يقودهم فى الحرب . ولا قائد بعد ذلك . فالقوى لا بد ان يكون اقوى . اما الضعيف فيصبح بلا حماية .

والچيڤاريون مشهورون بقسوتهم وضراوتهم ويتنقلون من جبل الى جبل ،ومن غابة الى غابة ، ومن نهر الى نهر ، ليقتنصوا حياة الآخرين . ويعودون الى تجمعاتهم حاملين رؤوس اعدائهم ليقيموا احتفالا راقصا .

ومنذ أن يولد الطفل يعد لكى يكون مقاتلا . ويدرب الآباء ابناءهم منذ سن السابعة على اساليب القتل والقتال . ويزرعون فى عقولهم منذ سن مبكرة عدم الخوف من قتل أعدائهم . وحينما يكبر الصبي بعض الشيء يشارك فى المعارك كما يتعلم الشبان كيف يجزون رؤوس ضحاياهم .

وحينما يستعد المحاربون للقتال يلونون أجسامهم ووجوههم بالألوان . فى أشكال زخرفية هندسية لكى يثيروا الخوف فى قلوب اعدائهم . وكذلك لكي يتخفوا فى الوان الغابة المتعددة . كما يقومون ايضا بغسل وتصفيف شعورهم وتزيين انفسهم بأجمل ما يملكون حتى اذا قتلوا كانوا فى حالة مشرفة لا تدعو للخجل أمام اعدائهم. وتبدأ احتفالات رقصات الحرب منذ منتصف الليلة التي سيذهبون بعدها الى الحرب . ويظلون فى رقصاتهم وغنائهم الى مطلع الفجر . ويرددون فى أغانيهم « غدا سنذهب للحرب غدا سوف نقتل... » .

غدا سوف نعمل تسنتاس Tsantas
اى غدا سوف نجلب الرؤوس لنقلصها ....

فالچيڤاريون بعد أن يصيدوا ضحاياهم يجزون رؤوسهم ويحملونها معهم ثم يقومون فى مكان تجمعهم بعمل عملية التقليص لحجم الراس البشرية حتى تصبح فى حجم البرتقالة ، اى حوالي ثلث الحجم الطبيعي . وبعد ان تنتهي رقصات الحرب يذهب الرجال فرادى ، مع مطلع الفجر . وبعد ان يذهب الرجال تبدأ النساء فى غناء اغاني النصر . وقد يستمر الغناء الى أن يعود الرجال حاملين رؤوس ضحاياهم من الاعداء الذين اقتنصوا أرواحهم ثأرا للأسلاف الذين قتلهم هؤلاء الاعداء .

ويشرح الكاتب كيف بعد الچيڤاريون رؤوس اعدائهم وضحاياهم بسلخ جلد الرأس واعداد عظام الجمجمة. وهذه العملية تستغرق يوما كاملا . اذ يمضي نصف اليوم — ١٢ ساعة — فى اعداد الرأس للتقلص . ثم ثماني ساعات فى سلخ الجلد ، ثم ساعتان فى ضغط الجلد وحشوه ، ليكون حجم الرأس فى ثلث الحجم الطبيعي . وهي عملية تتسم بالقسوة ، وتثير الاشمئزاز حينما يتابع الانسان قراءة

وصفها . وبعد الانتهاء من هذه العملية Tsantas يقام احتفال آخر بفرحة الانتصار .

هذه العادة ، تقليص رأس عدوهم، يعتقدون أنها تزيد من قوة من يملك أكبر عدد من الرؤوس المحنطة . كما أنها ترضى ارواح الاسلاف الذين اخذ بثأرهم .

ويعتمد الچيڤاريون على الصيد والزراعة ، فالرجال هم الذين يقومون بالصيد ، أما الزراعة فهي من عمل النساء .. ويقوم الرجل باختيار زوجته من بين النساء غير المتزوجات. ويقدم لأبيها مقابلا لها مما يملك .. والابنة لا تملك الرفض .. كما ان تعدد الزوجات شائع بينهم . وعادة يكون للرجل ثلاث زوجات الأولى فى سنة تقريبا ، والصغرى أحيانا تكون طفلة لم تصل بعد الى سن البلوغ وعادة لا يقيم الرجل اى علاقة جنسية مع زوجته الصغرى بل ينتظر الى أن تبلغ سن البلوغ .

وحينما يريد الرجل أن يتزوج احدى النساء التي حركت عواطفه فانه يخضب جسمه بالالوان ويصفف شعره ويمشطه ويحرص على أن يكون مظهره حسنا ثم يذهب الى بيت أهلها . وعادة يخلق عذرا لسبب زيارته . وحينما يدخل المنزل فانه طبقا للعادات تقوم النساء الموجودات فى البيت بتقديم الشراب له . كل امراة تقدم له شيئا وحينما تحضر المراة التي يريدها فانه عادة يتصرف بخشونة وبجدية أكثر من اللازم . وبعد أن يشرب ما تقدمه له يرد اليها الاناء بنفس الصلف والخشونة التي يتصرف بهما .



رقصة شكر للارواح التى ساعدت على انقاذ صبى من ابناء الجيفارو لدغته افعى

وبعد الشراب تقوم النساء ايضا بتقديم الطعام من الموز والبطاطا وحينما تقدم له الطعام من يريدها ، فانه يفحص الطعام الذى تقدمه ، ثم يأخذ قطعة منه ويلقي بها على الأرض . ويتم ذلك كله فى الزيارة الاولى ثم بعد ثلاثة ايام يكرر الزيارة ، ولكن فى هذه المرة يذهب الى النهر ليستعين بوحش الماء الاسطورى « تسونجي » Tsungi لكى يساعده فيغني اغنيات خاصة بهذه المناسبة . وفى هذه المناسبة يعد مسحوقا من بعض النباتات له تأثير السحر على من يريدها فتحبه وتوافق على الزواج به . كما يحمل معه فى هذه الزيارة بعض الهدايا .. فاذا كانت الفتاة التي أرادها موافقة عليه . فانها فى هذه المرة تظهر له بعض الاهتمام به فى أثناء تقديم الشراب أو الطعام بل قد تسأله لماذا لم يحضر من قبل ؟ من هذا الاهتمام الذى تبديه الفتاة بحضوره ، يعرف انها موافقة على الزواج به . ويبدأ بعد ذلك فى الاتفاق مع أبيها . والأم عادة لا يكون لها شأن ظاهر فى موضوع الزواج من الناحية النظرية . ولكن فى الواقع ، هى التي تتخذ القرار .

وأهم ما يثير اهتمام المراة فى الرجل هو قدرته على الحرب والصيد ومقدار ما حصل عليه من الرؤوس المقلصة Tsantas

وكما ينهي الكاتب كل فصل من فصول كتابه بالتساؤل عن مستقبل هذه الشعوب بعد غزو الرجل الأبيض لهم ودخول الصناعة والبحث عن البترول واكتشافات المناجم . فانه ينهي هذا الفصل عن « الجيفارو » دون ان يبدى روح التعاطف التي نلمسها احيانا منه عند الحديث عن هذه الشعوب الأصيلة فى مكوناتها التاريخية وعزلتها الانسانية عن الحضارة . ولا شك أن قسوة الجيفاريين فى معاملة اعدائهم ، وعاداتهم فى سلخ جلد الرأس وتقليص حجم الرأس ليصبح فى حجم البرتقالة ، وحمله كعقد يزين صدورهم ويعبر عن قوتهم ، تجعل الانسان فعلا يدير وجهه ناحية اخرى .

ويختم فورنو حديثه فى هذا الفصل عن الجيفاريين بعبارة قاسية ايضا بأن البيئة التي عاشها الجيفاريون آلاف السنين سوف تدمر ... فالاسلحة النارية الآن أقوى من شراسة القاتلين .

وينتقل بنا فورنو الى جماعة بشرية أخرى هم أقزام افريقيا الاستوائية
The Little People of Equatorial Africa.
هؤلاء الناس « الصغار » الذين عاشوا الاف السنين فى افريقيا . كما وجد نظير لهم ايضا فى نيوغينيا New Guinea
وفى الفلبين وسيلون وجزر الاندامان فى المحيط الهندى . وهم سلالة قديمة متميزة فى افريقيا مثلهم مثل البوشمان اقدم سلالة من البشر عرفتها افريقيا . ولا يزيد البوشمان حاليا عن ٧٥٠٠ نسمة هؤلاء الذين سكنوا صحراء كلاهارى فى جنوب افريقيا ، ثم لجأ معظمهم الى السهول المستنقعية المليئة بالبحيرات المائية فى الجنوب الغربى من افريقيا ومن انجولا .

وقد صدر العديد من الدراسات التي تناولت حياة البوشمان باعتبار انهم أقدم الشعوب الافريقية ، وخلافا لما نعرفه عن البوشمان فان الاقزام فى الغابة الاستوائية يعيشون على اتصال محدود مع جيرانهم السود ، الذين يقدمون لهم اللحوم ويأخذون مقابلها الموز وزيت الاراشيد arach`des كما نجد كل جماعة من الاقزام يحميها زعيم اسود ، وينتقل عبء الحماية من بعده الى ولده .

وقد عاش هؤلاء الاقزام African Pygmies فى افريقيا منذ الاف السنين ، وقد جلب قدماء المصريين بعضا منهم الى مصر منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة كما ان كلا من هوميروس وهيرودوت ذكرهم فى كتاباته التاريخية وكلها دلائل تاريخية على وجودهم منذ ازمان سحيقة وطول القزم يبلغ حوالي ١٣٥ سم . اى حوالي طول الطفل الذى يبلغ من العمر تسع أو عشر سنوات .

وقد يرجع سبب توقف نمو الاقزام الى خلل فسيولوجي فى الغدد ، كما ان الوانهم ليست سوداء فلونهم فى الأغلب بني قاتم . وجمجمة الرأس مستديرة وقصيرة ، وحجم الرأس هو حجم عادي ، ولكن ارجلهم قصيرة فى حين ان اذرعهم طويلة نسبيا .

ويبلغ تعداد الأقزام حوالي ٢٥ الف نسمة وهم يختلفون فسيولوجيا عن الزنوج . كما ان دماءهم تنتمى الى المجموعة (أ ، ب) (A),(B) فى حين ان دماء الزنوج تنتمى الى المجموعة (O) والاقزام مغرمون بالصيد بالقوس . والقوس على شكل مقطع دائرى ، ويصنع من شجر نخل الهند ـ Rotu ثم يثبت فى طرفيه حلقتان من الخشب . وكذلك يصنع السهم من الخشب الرفيع القاسى . الذى يعرضونه مدة من الوقت فوق النار وهذه السهام تحمل فىرؤوسها نوعا من السم المستخلص من بعض النباتات . اما طقوس الصيد فكانت تستدعى مشاركة النساء حيث يرقصن طوال الليل الذى يسبق الخروج لصيد احد الفيلة .

وتصف لنا دنيس بولم (٢١) طريقة صيد الفيلة ، وهى نفس الطريقة التي وصفهافورنو فى كتابه ص (١٠١) من حيث أنهم يهجمون على الفيل بالحراب ويركزون هجومهم على قوائمه الخلفية وآخرون يهجمون على قوائمه الامامية .

فالأقزام يحتقرون عمل الفخاخ بل يهجمون على الفيل بتعويق قدرته على السير . وما ان يسقط الفيل على الارض حتى يهجمون عليه ويقطعون خرطومه محدثين بذلك نزيفا مميتا . وفى بعض الأحيان يخاف الصيادون الهجوم على أرجل الفيل خوفا من أن تطأهم قوائمه الكبيرة ، ولذلك فانهم يقتربون من الفيل ويطلقون حرابهم المسننة على بطن الفيل .

واحيانا تكون هذه الحراب مسممة . فيسقط الفيل من تلقاء نفسه .

كما يستخدمون أيضا الشباك لصيد بعض الحيوانات . والشبكة يبلغ طولها حوالي عشرة أمتار تقريبا وارتفاعها حوالي المتر . وتوضع هذه الشبكة حول بعض الشجيرات على شكل نصف دائرة . وبعد تركيزها يبدأون باطلاق الصيحات وبتحريك اغصان الشجر ليدفعوا الطريدة نحو الشبكة . والوعول التى تسقط فى هذه الشبكة اذا كانت صغيرة فانهم يقبضون عليها اما اذا كانت كبيرة فانها تقتل فى الحال .

وحينما يصيدون فيلا يقيمون احتفالا كبيرا، ويزينون عنق الفيل بالزهور ويغنون اغنية جماعية تقول كلماتها ما معناه فى مخاطبة الفيل الذى صادوه :

آه ... ايها الفيل الأب .

ان حرابنا قد شردت عن سبيلها .

آه ... أيها الفيل الأب .

لم نقصد ان نقتلك .

لم نقصد أن نؤذيك ...

آه ... أيها الفيل الأب .

لم يكن المحارب هو الذى اخذ حياتك ..

بل ان ساعتك هى التي اقتربت ...

لا تأتي ثانية لتهدم أكواخنا .

آه ... أيها الفيل الأب .

ثم يضيفون زهورا جديدة حول عنق الفيل وهم يقولون أيضا فى غنائهم :

لا تغضب منا

من الآن ستكون حياتك افضل

---

(٢١) دنيس بولم ، الحضارات الافريقية .

انك تعيش فى أرض الأرواح

آباؤنا سوف يذهبون معك

ليجددوا عظامك

انك تعيش فى أرض الأرواح

هنا سوف تستريح الى الأبد

ومن الآن تبقى فى سلام

هنا ابناؤك

نأمل أن لا يحل غضبك عليهم .

ثم بعد الغناء والرقص يبدأون فى اعداد طعامهم من لحم الفيل ، الذى يكفى عدة عائلات ويكون مناسبة لاقامة احتفال يشارك فيه الجميع ».

وتقام مثل هذه الاحتفالات بشكل اصغر لغير ذلك من الحيوانات . ومن طعامهم أيضا النمل . اذ يجمعون النمل ويأكلونه مسلوقا أو مشويا كما يأكلون أيضا عسل النحل .

ومن عادة الأقزام فى افريقيا انهم بعد قتل الطريدة والانتهاء منها ينتقلون الى مكان آخر ودون ان يتخطوا حدود مناطقهم الواسعة ، والتى يعرف كل فرد حدودها التي تعين بواسطة جدول او خندق كبير . **والنظام الاجتماعى عندهم يعتمد على نظام الأسرة .** فالاسرة هى النظام الاجتماعي الاساسى . والزواج يقوم على اساس نظام المبادلة reciprocal system (رأس برأس) فالخطيب مثلا يعطي أخته أو احدى قريباته الى جماعة خطيبته . واذا كانت احدى النساء التي وقع عليها التبادل عقيما ، فلزوجها الحق بطلب واحدة اخرى . وهذا يفسر بأن تعدد الزوجات لم يكن منتشرا كثيرا . كما يوجد نظام الزواج من الخارج .. فقد يحدث ان يأخذ أحد السود من غير الاقزام امرأة من الاقزام ، نظير تقديم تعويض عنها الى عائلتها . وأخذ هذا النوع من شراء الزوجات فى الانتشار وظهر مزيج من الاقزام والزنوج يسمى Pygmoids والزواج من الخارج الزامي فى العائلة الواحدة وليس فى العشيرة كلها كما لا يوجد ترابط بين العشائر وكذلك لا توجد سلطة قبلية . اما التقاليد التي ترتبط بالسحر فانه لا يمكن تمييزها عن تلك التقاليد الموجودة عند جيرانهم من الزنوج . كاشعال النار لطرد العاصفة ورمى أوراق الاشجار فيها لتبعث دخانا كثيفا . وكذلك تثبيت قطعة الخشب ، التي شحذ بها الوعل قرنيه ، فى القوس للتفاؤل بصيد وافر . أو وضع بعض الاغصان الصغيرة التي لمستها الصاعقة فوق الكوخ لكي تبعد الصاعقة عنه .

والاقزام يظهرون تقديرا واحتراما للموتى سواء بتقديم الطعام للارواح ، أو من خلال الطقوس التي يطلبون فيها العون من أجدادهم قبل بدء عملية الصيد .

ويشير فورنو بعد ذلك فى نهاية حديثه الى أن الاقزام الأصلاء سوف ينتهون خلال سنوات قليلة قادمة ويحل محلهم المزيج الجديد من الاقزام المختلطين Pygmoids تلك السلالة التي نشأت من زواج السود بالاقزام . ثم يختم حديثه بتقديم نماذج من الحالات التي واجهها الانسان القزم مع الانسان الابيض ، وبعثات التبشير ومع جيرانه من السود زنوج أفريقيا . ومدى الاستهانة التي لقيها الانسان القزم من أخيه الانسان لا لشيء سوى لفروق فى شكل الجسم مع ان حجم الراس واحد .

والواقع انه على الرغم مما يتسم به حديث فورنو عن الشعوب المتخلفة حضاريا فى افريقيا او استراليا ونظرته الرومانسية أحيانا الى هذه الحياة البدائية الا أننا نلاحظ فى نفس الوقت أن حديثه رغم ما يتضمنه من معلومات، ينقصه الخبرة العملية والدراسة المتعمقة لحياة هذه الشعوب .. كما ان الكاتب لا يقدم لنا قائمة بالمراجع العلمية التي اعتمد عليها ،

حتى يتسنى للقارىء أن يرجع اليها للاستزادة من بعض المعلومات ، كما لا يتضمن الكتاب تعريفا بكاتبه حتى نستطيع ان نتعرف على تخصصاته العلمية ومجالات اهتمامه الفكرية.

واذا قارنا هذا الكتاب بغيره من الكتب التي وضعت عن شعوب افريقيا السوداء او عن غيرهم من الشعوب التي تحيا حياة بدائية . لاحظنا ان هذا الكتاب يكاد ان يكون [illegible] مقالات علمية عن عشر جماعات انسانية وليس دراسات بالمعنى الأكاديمى . وقد تبدو اهمية هذا الكتاب ايضا من نفس الزاوية التي يمكن ان ينتقد منها فهو يقدم للقارىء غير المتخصص وباسلوب سهل معلومات هامة عن حياة وثقافة هذه الشعوب باعتبار ان ما يقدمه من مادة ادبية عن حياتهم تصور لنا ببساطة ووضوح ايضا اهم معالم ثقافتهم وابرز اساليب حياتهم .. وتصوراتهم لوجودهم والوجود المحيط بهم داخل بيئتهم المحلية .

ولكن يجد الانسان نفسه ازاء ما يقدمه من معلومات عن هذه الشعوب يتساءل ، لماذا يتسم حديث فورنو عن شعوب الشمال بنغمة تختلف عن نغمة حديثه ، حينما يتناول حياة أهل الجنوب السود أو الملونين .. ؟

هل يرجع ذلك الى الاختلاف الواضح بين ثقافات هذه الشعوب الشمالية عن غيرها ؟ أم لأن فورنو نفسه رغم ما يؤكده فى حديثه من تعاطف مع هذه الشعوب لا يستطيع أن يتخلص من رواسب الاستعمار الثقافي والبشرى الذى مارسه الانسان الابيض مع هذه الشعوب .. منذ بدايات النصف الثاني من القرن الثامن عشر حينما شارك Tobias Furneaux توبياس فورنو كلا من كابتن كوك Cook وصمويل وليس Samuel Wallis رحلتهم الثانية ومعهم ايضا سير جوزيف بانكس Sir Joseph Banks الذى سبق الاشارة اليه عند الحديث عن سكان جزيرة كاراڤار . فقد جلب فورنو Tobias Furneaux معه الى انجلترا احد مواطني جزر تاهيتي . وقد عاش هذا التاهيتي فى انجلترا سنتين الى أن عاد الى موطنه مع كوك فى رحلته الثالثة والاخيرة . كما يثير الكتاب تساؤلات أخرى غير علمية وان كانت انسانية .. عن ما الذى حمله الانسان الأوروبى المتحضر الى هذه الشعوب غير الأمراض وتشغيلهم فى المناجم وحمل الأثقال ؟ طوال قرن ونصف على الأقل غير استغلال هذه الشعوب على أرضهم أو استرقاق البعض منهم خارج أرضهم ... وهل أعطى التبشير المسيحي لهم منزلة فكرية جديدة أم ما زالوا ينظر اليهم كجنس حفرى Fossil Race وآثار حية ؟

أسئلة كثيرة يثيرها الحديث عن هذه الشعوب التي عاشت فى عزلة عن العالم ...

وبعد ان قدم فورنو فى الفصل السادس من كتابه فى الصفحات « ٩٦ ــ ١١٠ » جوانب من حياة الاقزام فى افريقيا الاستوائية قدم فى الفصل السابع (ص ١١١ ــ ١٣١) قبائل اللاب الاسكندنافية الرحل

The Nomad Lapps of Scandinavia

هؤلاء الذين وصفهم **جيمس طومبسون** James Thompson فى قصيدته « الفصول "The Seasons"

بأنهم الجنس السعيد حقا لأن سعادتهم مضاعفة ثلاث مرات Thrice Happy Race ففقرهم وعزلتهم حفظهما من شرور العالم . وقناعتهم بمعطيات الطبيعة البسيطة أمنتهم من الصراع والجشع . واللاب الآن مثلهم مثل غيرهم من الشعوب التي كانت يوما ما بدائية .

فهؤلاء الذين عاشوا لا يطلبون من الحياة اكثر من مجرد البقاء ، اصبحوا الآن يطلبون من الحياة اكثر مما عاشوه منذ « ٥٠٠٠ سنة تقريبا » .

ويبلغ عدد اللاب حاليا حوالي « ٣٢٫٥٠٠ » نسمة ، يعيش عشرون ألفا منهم فى النرويج ، ٨٫٥٠٠ نسمة فى السويد ، ٢٫٥٠٠ نسمة فى فنلندا ، ١٫٨٠٠ نسمة فى روسيا . وتعامل الدول الاربع شعب اللاب على اساس انه شعب واحد وكل دولة تحاول أن تجذبهم الى منطقتها وتخضعهم لنظام الحياة الاجتماعية والاقتصادية فيها .

ومع ذلك فان كل دولة ايضا تعاملهم على اساس ان لهم ثقافتهم الخاصة وحقوقهم وواجباتهم التي ترتبط بواقع حياتهم وطبيعة نظمهم الثقافية والاجتماعية . لذلك فاللاب اكثر الشعوب البدائية حظا من حيث معاملة الآخرين لهم . ولحسن الحظ ان الاهتمام بحياتهم ودراسة عاداتهم بدأ منذ قرون عديدة .

هؤلاء الناس الذين لم يطلبوا فى حياتهم شيئا اكثر من معطيات الطبيعة البسيطة ، عاشوا حقبا طويلةمنالزمن **قانعين** بما لديهم ، سعداء بما يحوطهم . وقد تعددت الآراء حول أصولهم **العرقية** مثلما تعددت حول أصل أو أصول شعب الاسكيمو . فقديما افترض انهم من الجنس المنغولي ، ثم عزلوا عن المنغوليين فى هجرات قديمة . ولكن هذا الرأى يجافيه لون عيونهم الزرقاء كما أن شكل عيونهم يختلف عن شكل عيون المنغوليين . كما رجح راى آخر أنهم قدموا الى المنطقة المتجمدة الشمالية من جبال اورال كجماعات مهاجرة الى الشمال ، مع حركة انحسار الثلج وقبل أن تعرف أوروبا الزراعة . كما انه على الرغم من تشابه لغتهم مع مجموعة اللغات الفينو — أو جريه Finno - Ugric الا أنهم فسيولوجيا لا يشبهون الفنلديين . ويفترض رأى آخر أنهم بقايا عنصر أبيض مفقود .

ويتميز اللاب بأنهم قصار القامة مثل الاسكيمو . يبلغ طول الواحد منهم حوالي ١٥٠ سم ، وسيقانهم قصيرة . ورؤوسهم مستديرة . ووجوههم عريضة ، وانوفهم دقيقة . وشعرهم بني اللون أو اسود . كما يتمتعون بصحة جيدة وقوة ممتازة. ويستطيع الرجل منهم التزلج على الجليد بسرعة ٦ — اميال فى الساعة لمدة يومين ليلا ونهارا دون توقف للراحة . كما انهم يتميزون بقدرة عقلية ممتازة وبعيدين عن اى امراض عقلية . وصحتهم جيدة ويعمرون مدة أطول من غيرهم من الشعوب البدائية . وقد يكون سبب ذلك الحياة الهادئة التي يعيشونها .

وقد اكتشف الرحالون الذين زاروهم أنهم شعب مسالم مهذب أكثر من الشعوب الاسكندنافية التي تجاورهم .

ويقدم المؤلف بعد ذلك وصفا لحياة اللاب كما وصفهم بعض الرحالين الرومانيين، وبعض المؤرخين فى العصور الوسطى .

فقد وضع القس أولوس مانجوس Olaus Mangus عام ١٥٥٥ كتابا بعنوان « تاريخ شعوب الشمال »
History of the People of the North (1555)
تضمن خريطة رسمها سنة ١٥٣٩ تبين اماكن انتشارهم . وطرق تزلجهم على الجليد وكيف أنهم يتزلجون بسرعة كبيرة ويحاورون فى تزلجهم سواء على رجل واحدة او الاستعانة بعصا تساعدهم على الحركة وتغيير اتجاهاتهم بسرعة . كما وصفهم مانجوس بأنهم رعاة غزال الرنة . وبعد كتاب مانجوس تم عدد من الدراسات الاثنوجرافية. فقد شجع كتابه عددا من الباحثين الاثنوجرافيين لعمل دراسات عن هؤلاء الناس الطيبين السعداء .

وفى نفس القرن السادس عشر زار ثلاثة من المكتشفين البريطانيين منطقة اللاب . وقد جمع احدهم وهو ستيفان بورو (١٥٥٧) Stephan Borough مجموعة من كلمات لغة اللاب .



أسرة من اللاب ومعهم كلبهم يتناولون طعامهم المطبوخ على النار داخل خيامهم



فتاة من نيوغينيا بأدوات زينتها تذهب للمشاركة في حلقات الرقص

كما لاحظ زميله ريتشارد جونسون Richard Johnson ان اللاب يعيشون فى خيام مصنوعة من جلود الغزلان ويأكلون اللحم نيئا كما يشربون الماء . أما زميلهم الثالث انتوني جينكنسون Antony Jenkinson « فقد كتب عنهم قائلا : ان أرض اللاب هي أرض مرتفعة مغطاه بالجليد طوال العام وهم مهذبون الى حد ما . يعيشون فى الصيف قرب البحر ويعتمدون على صيد الأسماك ويصنعون من السمك خبزهم . وفى الشتاء يرحلون الى الغابات حيث يصيدون الوحوش من غزلان ودببه وذئاب وغير ذلك من الحيوانات الضارية مما يستخدمون لحومها فى الغذاء وجلودها فى الكساء ويغطون أجسامهم فلا يظهر منها غير العيون .

كما أنه لا مساكن لهم غير خيامهم التي يتنقلون بها من مكان الى مكان تبعا للموسم كل عام .

وتشارك النساء الرجال فىالعمل والصيد .
كما وصف رحالة آخر هو جيلز فليتشر Giles Fletcher اللاب فى سنة ١٥٨٨ بأنهم صيادون ممتازون .

ويقدم فورنو عددا من الدراسات والكتب التي كتبت عن حياة اللاب ويشير الى الدراسة الاثنولوجية التي أعدتها الباحثة الاثنولوجية الدانمركية « ايميلي ديمانت Emilie Demant » سنة ١٩٢٠ . حيث عاشت مع اسرة من اللاب عاما كاملا . وقد تعلمت ايميلي خلال هذه المدة كيف تحبهم ويحبونها. وفى عام ١٩٢٨ نشرت كتابها « مع اللاب فى اعالي الجبال With Lapps in High Mountains وفى سنة ١٩٣٢ تأسست جمعية المحافظة على ثقافة اللاب ، وفى سنة ١٩٤٥ تكونت جمعية المحافظة على حيوان الرنه .

وحياة اللاب القدامى كانت تنقسم الى ثلاث مجموعات احداها تعتمد على صيد الاسماك والحيتان ، والثانية تعتمد على حياة الصيد فى الغابات ، والثالثة تعتمد على حياة الرعى فى الجبال .

ويصنع اللاب كل ما يحتاجون اليه من ملابس وخيام وأدوات ، كما تزين النساء ملابسهن بألوان زاهية . وتعتمد حياتهم الاجتماعية على صلات القرابة ، فكل مجموعة من العائلات تعيش مع بعضها مكونة وحدة المجتمع والكل يشارك فى المسؤوليات والواجبات وكل جماعة يحكمها مجلس من ابناء الجماعة . كما ان الكلب وغزال الرنة هما الحيوانان اللذان يعتمدان عليهما . فالكلاب للحراسة والرنة لجر الزحافات على الجليد . تلك الزحافات التي تحمل ثيابهم وأدوات الصيد والخيام . كما تحمل الاطفال الذين دون سن الخامسة ويعتقد اللاب فى وجود أرواح خيرة واخرى شريرة . كما يعرفون السحر بل ويشتهرون به .

وقد تضمن هذا الفصل عددا من المراجع والكتب التي اشار اليها المؤلف خلال حديثه عن اللاب . ثم ينتقل بعد ذلك الى مجموعة اخرى من البشر ما زالت تعيش فى العصر الحجرى من تاريخ الانسان . هؤلاء الذين عاشوا فى عزلة عن العالم بأسره آلاف السنين فى وادى باهيم فى جزيرة نيوغينيا ، وقد اكتشف وجودهم مصادفة قرب نهاية الحرب العالمية الثانية ، حينما سقطت طائرة نقل امريكية من نوع د س ٣ تحمل مجموعة من الرجال والنساء من أفراد الجيش الامريكي كانوا يقومون برحلة جوية للنزهة واصطدمت الطائرة بالجبال فى نيوغينيا Dutch New guinea فى منطقة لم تكن مسجلة على الخرائط من قبل .

وقد بقى حيا من ركاب هذه الطائرة ثلاثة أشخاص فقط . وقد اكتشف وجود هؤلاء الاشخاص الثلاثة مجموعة من مواطني هذه

المنطقة . وقد عامل هؤلاء المواطنون ، الذين يحملون فؤوسا مدببة مصنوعة من الحجر ، ركاب الطائرة الأحياء برقة ولطف وقدموا لهم الطعام والمأوى . وكما قالت واحدة من هؤلاء الثلاثة وهى العريف « مارجريت هاستنجس Margaret Hastings « انهم من أحسن وارق الاصدقاء الذين عرفتهم » وقد ظل هؤلاء الثلاثة مع المواطنين الأصليين لمدة ستة أسابيع الى أن استدلت على وجودهم احدى الطائرات عبر وادى باهييم Valley of Bahiem

ومنذ ذلك الوقت أخذ الانسان الابيض ينكب على « ناس العصر الحجرى فى نيوغينيا » The Stone Age Man o New Guinea

ونفس الشيء سبق أن حدث فى عام ١٩٣٣ حينما اكتشفت مجموعة اخرى فى الطرف الجنوبي من نيوغينيا . فقد ذهب ثلاثة اخوة يسمون « ليهي » Leahy للبحث عن الذهب وبدلا من العثور على الذهب عثروا على مجموعة بشرية اخرى تنتمي الى العصر الحجرى يعيشون فى وادى واجرى Wahgri وهكذا تم اكتشاف هذين العالمين المفقودين Lost Worlds فى منتصف القرن العشرين ، كما عثر أحد الصيادين فى عام ١٩٦٦ على كهف عميق فى احدى الغابات تعيش فيه قبيلة تتكون من عشرين شخصا يعيشون فى عزلة تامة عن العالم منذ الفي عام تقريبا .

ثم يروى فورنو فى هذا الفصل الثامن من كتابه (ص ١٣٢ : ١٤٥) وصفا لحياة سكان هذه المناطق وطبيعة الحياة البدائية التي يعيشونها وشكل العلاقات الاجتماعية ... ثم كيف انتشرت جماعات التبشير المسيحي بين هؤلاء الناس . وأمكن (ترويض) حياتهم وفقا لاحتياجات الانسان الابيض وتشغيلهم فى أعمال يدوية بسيطة فى الحمل ونقل الامتعة والعمل فى المناجم . ويختتم حديثه عن هذه المجموعات البشرية بالتساؤل عما اذا كان هؤلاء البشر سيعيشون « سعداء » كما كانوا من قبل فى حياتهم البسيطة البدائية بعد أن اخذت حياة المدنية الحديثة تزحف عليهم . **ولا شك أن الدراسة التي قدمها ايرنجتون عن سكان جزيرة كارفار** ـ تقدم لنا معلومات أوفر وادق من حديث فورنو عن سكان هذه المناطق التي تقع شمال استراليا . كما أن حديثه فى هذا الفصل الموجز لا يقدم لنا معلومات وافية عن حياة هذه المجموعات البشرية التي تعيش فى نيوغينيا ويرجع تاريخها الى آلاف السنين وهم يعيشون فى عزلة تامة عن العالم .

يعيشون فى نمط الحياة الذى سجله الانسان القديم منذ « ٢٠٫٠٠٠ سنة » على جدران الكهوف .

فسكان هذه المناطق فى داخل وعمق نيوغينيا يشبهون كثيرا سكان استراليا Australian Aborigines فبعض القبائل تحمل ملامح من العنصر الزنجي، وبعض آخر يماثل المنغوليين.

ويعيش حوالي « ١٦٠٫٠٠٠ » نسمة منتشرين فى وادى واجرى Wahgri فى مجموعات قبلية .

وهؤلاء قد أمكن التعرف على بعض انماط حياتهم اكثر من هؤلاء الذين يعيشون فى الشمال . البعض منهم قصير القامة كالأقزام والبعض الآخر طوال القامة ، كما أن بعض القبائل هادئة والبعض الآخر عدواني الطبع . كما انهم يتحدثون بلغات مختلفة . كل مجموعة أو قبيلة منهم لها لغتها أو لهجتها الخاصة .

وهذه القبائل تعيش فى صراع دائم وحروب مع جيرانها . وتعتمد سياسة حياتهم ، كما يقول فورنو فى نهاية حديثه عنهم ، على الصراع من اجل البقاء .

بعد ذلك يحدثنا فورنو فى الفصل قبل الأخير من كتابه (ص ، ١٤٦ : ١٥٨) عن

سكان الجزر النائية فى المحيط الهادى . تلك الجزر الصغيرة المتناثرة التي عاش فيها الميلانيزيون Melanesians والپولينيزيون Polynesians آلاف السنين . يتنقلون بقواربهم من جزيرة الى جزيرة وكل جزيرة تبعد عن الاخرى حوالي ٢٠٠٠ ميل – وتغطي هذه الجزر مساحة تبلغ حوالي « ٢٠.٠٠٠ ميل مربع » . وأهم الجزر تاهيتي وهاواى ونيوزيلاند والجزيرة الشرقية وقد اشتهرت تاهيتي وهاواى بجمال مناظرها الطبيعية وحسن ضيافة اهلها كغيرهم من سكان الجزر المتناثرة

وقد عاش سكان هذه الجزر فى هدوء وسلام حتى سماهم الأوروبيون « النبلاء المتوحشون » أو « المتوحشون النبلاء » – اذ يتميزون بدماثة السلوك ورقة المعاملة .

وسكان هذه الجزر بطبيعة حياتهم فى جزر صغيرة يتنقلون بينها وصفوا بالملاحين .. لخبرتهم فى فنون الملاحة البحرية البسيطة ومعرفة مسالكهم فى البحر من خلال تأملهم للنجوم . وقد أطلق عليهم اسم الارجوناوتس Argonauts أى الملاحون الاشداء نسبة الى ارجوس Argos أول من صنع سفينة فى الأساطير اليونانية القديمة ، ليبحر – بها ياسون Jason ابن أيسون Aeson مع رفاقه الخمسين من آلهة الاغريق وابطالهم وانصاف الالهة مثل هرقل وتسيوس وافيوس ونسطور وغيرهم ، ليبحروا بسفينة ارجوس بحثا عن الجزيرة الذهبية بمملكة كولخيس واطلق على هذه المجموعة من شباب اليونان المغامرين اسم الارجوناوتس نسبة الى سفينتهم التي بناها ارجوس A gos وقد وصف أيضا سكان هذه الجزر بالمحملقين فى النجوم The Star Gazing نظرا لمهارتهم فى معرفة مواضع النجوم . وفى هذا الفصل التاسع من الكتاب عن هؤلاء الملاحين ساكني جزر المحيط الهادى The Star Gazing Argonauts of the Pacific

هذه الجزر التي نالت شهرة كبيرة بين الفنانين والادباء . فتاهيتي سجلها جوجان فى اجمل لوحاته ، وتصورها الادباء بأنها جزر المجتمع الرومانسي الذى تخيله جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau ذلك المجتمع المثالي الذى يعيش أهله فى سعادة وحب وآخاء مع الطبيعة وجمالها وبساطتها التلقائية .

ويشرح فورنو تاريخ احتلال هذه الجزر بواسطة الانجليز والفرنسيين ، وكيف أن تاهيتي اكتشفت بواسطة الكابتن صمويل واليس الانجليزى سنة ١٧٦٧ ، أما جزيرة هاواى فقد اكتشفها جيمس كوك سنة ١٧٧٨ . ولا يقدم لنا فورنو فى هذا الفصل شيئا كثيرا أو جديدا عن حياة سكان هذه الجزر وبخاصة انه صدر العديد من الدراسات الاثنوجرافية عن سكان هذه الجزر قام بها مجموعة من الباحثين الاثنوجرافيين وبخاصة الاستاذ مالينوفسكي (٢٣) .

ويشتهر سكان هذه الجزر بالحب .. حب كل شيء يحوطهم او يفد اليهم .. كما يرحبون بضيوفهم ، واسلحتهم لا تزيد عن أسلحة الصيد البسيطة ... وهم يمارسون الحب بكل اشكاله وفى توافق تام مع الطبيعة دون نزعات عدوانية ... فالحب هو نمط التوافق بين الانسان والانسان ... والانسان والطبيعة ، والعلاقة الجنسية عندهم تعني الحب ، فهي مصدر من مصادر السعادة العاطفية .

---

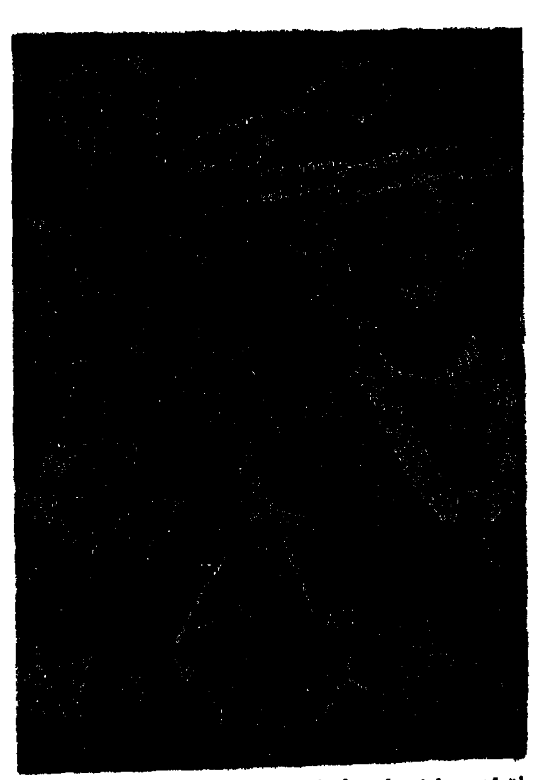
(٢٢) انظر ، توماس بلفينش ، عصر الاساطير ، ترجمة رشدى السيسى ، مراجعة محمد صقر خفاجة ، الفصل السابع عشر ، الجزيرة الذهبية ميديا ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٩١ – ٢٠٢

23. Malinowsk B. Argonauts of the Western Pacific, op.cit.

كما ان العاطفة البهيمية تنضج بالحب من خلال الزواج ــ ونظام الـزواج عندهم هـو النظام الامومي ــ وكذلك الزواج الجمعي وللمراة أن يكون لها أكثر من رجل . وقـد وصـفهم الاروبيون بأنهم يعيشـون فى حالة من الاباحية الجنسية Promiscuity نظرا لذلك ..

فقد رحب مواطنو هذه الجزر بالانسان الابيض حينما وفد اليهـم ترحيبا كبيرا .. « هؤلاء البيض القادمين من البحر » كما تشتهر هذه الجزر بمناظرها الطبيعية الخلابة وبمناخ يجمع بين الاستوائي والجليدى . فعلى قمم الجبال يتراكم الجليد كما تثور بعض البراكين . وعلى الساحل تتماوج نسمات باردة مع لقاء الموج بالشـاطىء .. ومن أهـم الزراعات عندهم القصب والأناناس والأرز والقطن .

كما تشتهر الجزر بحيوية نسائها ورقصاتهن الاحتفالية الطقوسية .



فتيات بولينيزيات بادوات زينتهن يرقصن بمناسبة افتتاح احـدى المدارس

وتعتبر من أجمل الجزر السياحية فى المحيط الهـادى . كمـا أن البولينيزين والميلانزيين يعتبـرون انهـم أكثر تقدما من غيرهـم من الشعوب البدائية .

ثم ينتقل المؤلف فى ايجاز ايضـا الى مجتمع « الريف » هؤلاء المتواضعين الذين يعيشون فى شمال المغرب

The Modest Rifi of Northern Morocco

فيحدثنا فى الصفحات (١٥٩ : ١٧٢) عن قبائل الريف التي تسكن المنطقة الجبليـة المتاخمة لساحل البحر الابيض المتوسط فى شـمال المملكة المغربية .

تلك المنطقـة التـي قاومت الاسـتعمار الاسباني فلم تخضع الا سـنة ١٩٢٦ عندما تعاونت القوات الفرنسـية مع الاسـبانية فى التغلب عن الثورة التي قادها **الأمير عبد الكريم الخطابي** . وظل نضال هذه المنطقة مسـتمرا الى أن الغيت الحماية الاسـبانية عن هـذه المنطقة واصبحت جزءا من المملكة المغربية .

والريفيون مشهورون بتواضعهم الشـديد مع قدراتهم القتالية المتازة . فهم لا يحبون التحدث عن انفسهم ، كما لا يحبون التدخل فى شئون الآخرين . فحب الاستطلاع وحب الظهور هما سلوكان ينقصان من قيمة الانسان .

وقد تباينت الآراء فى أصل قبـائل الريف فالبعض يرجح ان تكون أصولهم ترجع الى اصول بربرية . ولكن البربر بصفة عامة ليسوا طوال القامة ، كما أن شعرهم معقوص أسود وعيونهم سوداء ايضا ، فى حين ان سـكان الريف طوال القامة وعيونهم زرقـاء . لذلك يعتقد بعض آخر انهم اصلا من سكان اوروبا الجنوبية وشمال افريقيا منذ عصور سحيقة فيما قبل العصر الجليدى . وهم انفسـهم اصحاب اللوحات التاريخية التي عثر عليها فى كهوف جنوب فرنسا .

ويرى باحثون آخرون أن الشعر الأصفر الذى يتميزون به ، يرجع الى عزلتهم الطويلة

فى الجبال الباردة . فى حين يرى غيرهم من الباحثين الأنثروبولوجيين ، أن أهل الريف من مجموعة شعب البحر الابيض المتوسط ، ولكنهم فقدواملامحهم الوراثية المميزةلشعب البحر الابيض المتوسط نتيجة انعزالهم مدة طويلة فى جبال الريف . ولكن أصولهم غير معروفة لأنهم لا يتحدثون عن أسلافهم ... انهم لا يحبون الكلام عن انفسهم أو يروون أشياء قد لا يصدقها البعض فيعتبرهم كاذبين

ويذهب بعض المؤرخين القدامى الى أن تاريخ أهل الريف يرجع الى عصر الفينيقيين أي حوالى ١١٠٠ ق.م ، فقد كانت لهم مدينة كبيرة فى الحافة الشرقية من جبال الريف وهى مدينة ميلليلة Melilla كما سمى الرومان الاراضى التي تلى جبال الريف موريتانيا .

أما العرب فقد دخلوا المغرب على مرحلتين الاولى فى القرن السابع الميلادى والثانية فى القرن الحادى عشر . وقد اعتنق سكانالريف الديانة الاسلامية . كما شارك الريفيون فى فتح أسبانيا الى أن غادروها فى عام ١٤٩٢ م ... ويقدم فورنو أيضا معلومات أخرى عن تاريخ الريف هؤلاء الذين كان تعدادهم سنة ١٩٢٠ حوالى ٤٠٠.٠٠٠ نسمة . كما تناول فورنو أيضا بعض الأعراف الشائعة بينهم والمجالس العرفية التي تمثل القضاء وتفصل فى الخصومات التي تقوم بين الأفراد سواء بفرض العقوبات على جرائم القتل ، ونظام الدية أو الطرد خارج القبيلة . **وكذلكعادات الثأر** . وكل ذلك يقدمه فورنو فى ايجاز وغرض سريع . وهذه النظم هى النظم التي تخضع لقواعد الشريعة الاسلامية والتقاليد العربية . كما يشرح أنواع الملابس التي يرتديها الرجال وبخاصة الجلابية المغربية المشهورة . أما نظام تعليم الأطفال فيعتمدعلى حفظ القرآن وقواعد الشريعة الاسلامية ، ثم يختتم حديثه بفقرة عن عبد الكريم الخطابى ذلك الثائر زعيم قبائل الريف فى المغرب الذى أثار الرعب فى قلوب جنود الاحتلال الفرنسى وكيف غزا المارشال بيتان Pétain قرى الريف ودمرها بقنابل الطائرات مما اضطر الامير عبد الكريم الخطابى الى التسليم لانقاذ مواطنيه من قصف الطائرات والمدفعية التي كانت تقصف بوحشية قرى الريف .

ونفت فرنسا الامير عبد الكريم الخطابي الى جزر المحيط الهندى ، ولكنه تمكن من الفرار من سجانيه الفرنسيين عام ١٩٤٧ بينما كانت السفينة التي تنقله الى منفىجديد بفرنسا تمر عبر قناة السويس . ولجأ الى مصر حيث أقام فيها عزيزا مكرما مواصلا جهاده من أجل استقلال المغرب وغيرها من الأقطار العربية بشمال افريقيا الى أن توفى فى القاهرة منذ سنوات قليلة مضت.وقد تميز عبد الكريم الخطابى وأفراد أسرته وكذلك زملاؤه فى الجهاد الذين لجأوا الى مصر أيضا بالصمت والتواضع وبشاشة النفس .

وفى الواقع أن هذا الكتاب ، رغم الايجاز الشديد الذى تتسم به فصوله العشرة فى تناول عشر جماعات بشرية فى مختلف أرجاء العالم ، فانه يقدم معلومات عن هذه الشعوب التي تعيش حياة بسيطة ترتبط بأولياتالحياة التي عاشها الانسان فى عصور ماضية قديمة فى عمر الانسان المعاصر . ولكن ما يثيرتعجبنا حقا ... هو لماذا أضاف فورنو سكانالريف والطوارق الى هذه الشعوب البدائيةوبخاصة أن النظم التي تسود مجتمع الطوارقومجتمع الريف ، وخصوصا بعد دخولهم الاسلام ، هى نظم اجتماعية متطورة ومتقدمة لا يمكن ادراجها مع عادات وطقوس المجتمعات البدائية ؟

---

(٢٤) من عاداتهم ان الرجل لابد ان يكون كريما ، فالانسان الذى ياكل طعامه سرا وفى عزلة عن الآخرين هو انسان غير خير ، كما ان من لا يفى بوعده فهو انسانحقير .



سيدات من أهل الريف المغاربة فى احتفال يقام بمناسبة عرس

وعلى الرغم من احتفاظ الطوارق والريف بعادات وموروثات ثقافية قديمة الا انهم يتميزون بنضج اجتماعى وتقدم ثقافى ، بمفهوم الثقافة كسلوك حضارى .

ولا أجد مبررا لفورنو فى ذلك غير انه اراد أن يشتمل كتابه على الجماعات البشرية التي ما زالت متمسكة بتقاليدها واعرافها منذ آلاف السنين فى تواصل ثقافى حي .

كما يؤخذ على الكتاب والكاتب ايضا انه لم يشر الى أهم مميزات هذه المجموعات البشرية التى تناولها من ابداعات فنية تشكيلية ولو بالاشارة السريعة الى فنونهم التشكيلية والتطبيقية التي تعطى تصورا عن رؤيتهم الفنية لواقع ما يحوطهم .

وهذا الكتاب رغم مايؤخذ عليه من انتقادات علمية الا أنه فى الواقع يقدم معلومات كثيرة ورؤية شمولية لحياة عشر جماعات بشرية مختلفة الطباع والعادات، وينتشرون فى مختلف أرجاء الكرة الأرضية ...

كما يثير الكاتب والكتاب فى نفس الوقت تساؤلات حول مستقبل الانسان .. فى أرجاء أخرى لم يتناولها الكاتب فى كتابه هذا ...

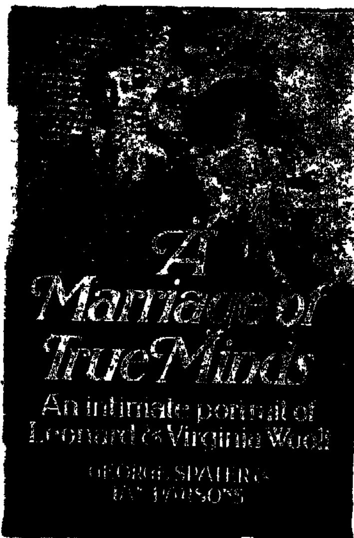
وهل ما زالت توجد جماعات اخرى فى بعض المناطق الجبلية أو فى جوف الصحراء لم يصل اليها الانسان المعاصر بعد بامكاناته التكنولوجية المعقدة ...؟

ثم سؤال اخير ... ما هي الحياة السعيدة ؟ هل هي حياة البساطة الطبيعية مع قسوة ظروفها ؟ أم رفاهية الحياة المدنية بتعقداتها التكنولوجية ؟ ... انه سؤال بلا اجابة ...

فيرجينيا و ليناردوولف (١)

لمحات وجوانب من حياتهما وأضواء جديدة على أعمالهما







لم يات الالهام العظيم ابدا . وربما لن يأتى الالهام العظيم ابدا. ولكن عوضا عنه ، هناك تلك المعجزات اليومية الصغيرة، استنارات ، أعواد ثقاب تشتعل على نحو فجائي في الظلام ..
فيرجينيا وولف : الى الفنار .

طه محمود طه

مقدمة : اتجاهات جديدة فى الابحاث المعاصرة فى الأدب والنقد :

ان من أهم ، وربما من اشق ، اوجه البحث الاكاديمي هـو العمـل المتواصل الدائب لجعل الببليوجرافيا فى اى فرع من فروع المعرفة مواكبة لما تصدره دور النشر تباعا . وهذا يتطلب سياسة مقننة تتميز بالمثابرة والنفس الطويل ، بالاضافة لى الخبرة والامكانيات الحديثة ، فأول الغيث

(1) **Virginia Woolf :** Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings, Edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind, The University Press, Sussex, 1976.

— **Virgnia Woolf :** Books & Portraits : Some further selections from her Literary and Biographical Writings, Edited by Mary Lyon, The Hogarth Press, London 1977.

— **A Marriage of True Minds :** An Intimite Portrait of Leonard & Virginia Woolf, by George Spater and Ian Parsons, Jonathan Cape and The Hogarth Press, London, 1977.

— **Life as we Have known it :** Introductory Letter by V. Woolf, Ed. by Margaret Llewelyn Davies, New Introduction by Anne Davin, London, 1977.

قطر ثم ينهمر . ويصدق هذا القول على ما يصدر من كتب وأبحاث ومقالات فى أوروبا وأمريكا ، ونراه منسقا مرتبا فى نشرات متاحة للباحثين فى المكتبات العامة ومكتبات الجامعات .

تمر مراحل البحث العلمى والدراسات الاكاديمية فى الادب بخطوات متسلسلة يمكن ايجازها فيما يلى :

اولا : ينشر العمل الأدبى ـ رواية ، مسرحية ، قصائد ـ فى شكلة النهائي فى كتاب أو كتيب ، أو كأحد الابواب أو الفصول فى مجلة أو جريدة .

ثانيا : يتناوله النقاد بالدراسة والتحليل .

ثالثا : بعد صدور مجموعة من الكتب للاديب ، يبدأ نوع آخر من النقد والتحليل يقوم به المتخصصون فى هذا الحقل بتحليل هذه المجموعة وما تناولها من مقالات نقدية . وربما ينقسم النقاد الى فئات فيما بينهم .

رابعا : يزيد انتاج المؤلف ، وبالتالى تكثر الدراسات لاعماله حتى نصل الى مرحلة يمكننا ان نقول بعدها اننا ((**قتلناه بحثا**)) .

خامسا : تتوقف الابحاث لفترة يستجمع الباحثون فيها قواهم ، وربما يجرؤ أحدهم بعد فترة على اصدار مؤلف يتناول فيه زاوية جديدة ، وينتهى الامر فى هذه المرحلة بالوصول الى فترة ((توقيف نشاط)) او ((تعليق جهود)) يطلق عليها Moratorium .

سادسا: يبدأ الدارسون فى اعداد ببليوجرافيا وهي فى حد ذاتها عملية تسجيل وتنقيب فى آن واحد . وفى هذه المرحلة قد يبعث الاهتمام بهذا الكاتب من جديد . ويؤدى هذا التنقيب الى ظهور مادة جديدة لاعادة البحث والتقييم لاعماله من جديد . ومن الامثلة الواضحة فى القرن العشرين **رسائل جيمس جويس** ومقالاته النقدية ، **ورسائل د . هـ . لورنس** ومقالاته النقدية ، واصول قصيدة **اليوت الارض الخراب** التى قام ازرا باوند بحذف اكثر من نصفها قبل نشرها ، وكما درسناها وتناولناها بالنقد والتحليل منذ ظهورها عام ١٩٢٢ من مطبعة ڤيرجينيا وولف : مطبعة هورجارث .

سابعا : بعد ظهور الببليوجرافيا يبدأ النبش عن الاصول والسندات الخطية التى خلفها المؤلف ـ الكراريس ، المذكرات ، القصاصات **التي نجت من سلة المهملات** ، **التصويبات** فى تجارب الطباعة اللوحية ، وربما ما لم يظهر منشورا من رسائل متبادلة بينه وبين آخرين .

وتخرج دراسات جديدة للنص الذى الفناه بمقارنته بأصوله ، وقد تبلغ احيانا ، كما حدث للفصل الاخير فى **فينيجانز ويك** لجيمس جويس ولدينا له ١٣ مصدرا اعمل فيها جويس قلمه بالاضافة والحذف والتبديل حتى وصل به الى شكله النهائي فى الرواية . وهذا النوع من الدراسة اكاديمى بحت ويعتبر موضوعا خصبا لدراسات الماجستير والدكتوراه .

ثامنا : يبدأ الدارسون فى العمل على نشر هذه السندات الخطية ، ويتبارون فى ابتكار طرق عديدة لتسهيل عملية نشرها فى كتب تتزود بها مكتبات الجامعات لتكون تحت تصرف الباحثين . وقد تنجح بعض الجامعات فى شراء هذه المخطوطات والسندات الخطية Holographs ـ جامعة سسكس واعمال **فيرجينيا وليناارد وولف** ، وجامعة تكساس ، وبافالو والمتحف البريطانى واعمال جيمس جويس .

تاسعا : تنشأ بعد ذلك عملية ضخمة يتعهدها حواريون لهذا المؤلف يقومون بتعريف الجمهور العريض من الطلبة الباحثين بكل كشف جديد ، ويروجون له الى ان ينتهى الامر

بترسيخ ما يطلق عليه « الصناعة الجويسية » او الصناعة The Joyce Industry الفيرچينية ، نسبة الى فيرچينيا وولف . ولا يقتصر الامر على ذلك بل ينكب فريق من الباحثين على اعداد قوائم بمفردات الاعمال كلها بواسطة الكومبيوتر فتخرج لنا قوائم بعدد كلمات كل كتاب ، وبقواميس للمفردات اللغوية لكل مؤلف ، ومنها يصبح لدى الدارسين حقول اخرى للدراسة يجد فيها علماء اللغة والاجتماع وعلم النفس والنقاد مجالات جديدة خصبة لممارسة نوع من الترف الذهني يصعب على القارىء العادى الذى يريد الاستمتاع بقراءة رواية او قصيدة دون الغوص فى هذه الاعماق ليسبر اغوارها . وقد تدفع هذه الدراسات بعض القراء الى متابعتها بغية الوصول الى نتائج هذا التحليل المجهرى للنص ، وبالتالى الى معرفة اوسع واشمل وادق ، وبوسائل حديثة علمية دقيقة ، باساليب الفنان الخلاقة ، او بعملية الخلق الفنية ذاتها وتطوره الفنى — او ميكانيكية عملية الخلق الفنية — ومن ثم اعادة النظر فى النص الذى نشر من قبل على هدى هذه الاضواء الجديدة .

يقول الشاعر الرومانسى **وردزورث** « نحن نقتل لنشرح We murder to dissect وقد كتبت فى مقالى السابق عن ڤيرجينيا وولف فى عرض لسيرتها التى نشرها فى جزئين ابن اختها كونتين بيل (عالم الفكر ، المجلد الخامس ، العدد الرابع ص ص ١١٣٣ — ١١٥٦) « ان حياة الفنان شجرة قد تموت اذا اقتلعناها لنتأمل جذورها » . وربما اثقلنا النصوص المنشورة بحواشى قد تنوء بعبئها الشجرة ذاتها فنجدها تنهار تحت وطأة الثقل الملقى عليها . وها قد بدأت عملية التشريح الدقيق للجثة وكانت تلك هى المعادلة الصعبة التى لم يستطع مؤلف سيرتها — كونتين بيل — ان يحلها . فهل تستطيع الكتب التى ظهرت مؤخرا فى عامى ١٩٧٦ — ١٩٧٧ ان تحلها ؟ هذا ما سنراه فى هذا البحث .

بوجه عام **تحاول الكتب الثلاثة التي نعرض لها مواصلة البحث والتنقيب فى محاولة للعثور على مفاتيح أعمال الكاتبين ومصادر الهاماتهما** ، اي البحث فيما نطلق عليه « ورشة » الاديب . فقاموا بتصنيف ورصد وطبع واعادة طبع مخلفاتهما من «كراريس» ومقالات ورسائل . معظم المقالات المنشورة فى الكتابين الاول والثاني لم تنشر من قبل وكان من المفروض ان تقوم فيرجينيا وولف بمراجعتها واعدادها للنشر قبل وفاتها عام ١٩٤١ ، وهى كذلك لا تشبه المقالات التي اعدها زوجها لينارد ونشرها بعد وفاتها . فهي اذن مادة جديدة تضاف الى انتاج فيرجينيا وولف الضخم من روايات ومقالات وسير نشرت قبل وفاتها . وكان من الضروري اعداد هذه الاوراق — وهي فى حوزة جامعة سسكس — ليطلع عليها الدارسون لما فيها من ومضات تلقي باضواء جديدة على اعمالها .

لقد تركت ڤيرجينيا وولف بصماتها واضحة على الادب الانجليزي الحديث وبشكل درامي رائع ، وستزداد معرفتنا بحياتها وباعمالها ويتعمق احساسنا بعد الاطلاع على هذه الاوراق ، كما سبق لنا ذلك بعد نشر **« رسائل ڤيرجينيا وولف ومذكراتها الخاصة** — الجزء الاول ١٨٨٨ — ١٩١٢ ، مطبعة هوجارث ، لندن ، ١٩٧٥ والتي قام بجمعها نايجيل نيكولسون بمساعدة جوان تروتمان . وتبعها الجزء الثاني ١٩١٢ — ١٩٢٢ عام ١٩٧٦ .

كان من عادة ڤيرجينيا وولف ان تعد اكثر من مسودة لاي عمل من أعمالها ، ثم تقوم بطبع هذه المسودة لتعيد طباعتها ، وربما عدة مرات قد تصل احيانا الى تسع أو عشر محاولات . والمادة التي نجدها فى الكتاب الاول **لحظات الوجود** Moments of Being هي المادة المطبوعة فى مراحلها المختلفة وكلها

Finnegans Wake II.iv ("MAMALUJO")

You'll not be lonesome, Lizzy, my love, when your yank

is ~~gone~~ **the worse** for ~~a soldier~~ **his soldiering** ~~*wank*~~ ***& his steel.***

Nor ~~shake~~ **wake** in winter, widow machree, for you'll have

my old ~~*Dundalk*~~ ***Balbriggan*** <u>surtout</u>

Wisha, won't you agree *now* to take me ~~in~~ **for nothing at all**

as your ~~old~~ **own** nursetender

~~Ten million~~ **A power of fine** ~~men~~ **fellons** died ~~ten in a ditch~~

game **right enough.** *but* Who 'll lives for you?

I Dougall, ~~in~~ **on** Aran Saw

10 ~~Black~~ **Iron** night § ‡

MS 47481, 6
FW 399

PLATE VI. BM Add MS 47481, 6. The first draft of three stanzas of the concluding poem from Chapter II. iv (FW 398-399). The lines (with the exception of the two crayoned x's) were drawn to connect internal rhyme effects.

على الآلة الكاتبة ما عدا جزء واحد فقط وكلها تحمل عبارة « عمل فى طور النمو » Work in Progress ـ عبارة ربما استقتها من جيمس جويس ، فقد كان كتابه الاخير ينشر مسلسلا فى ذلك الوقت تحت هذا العنوان . ونلاحظ ان هذه الاوراق تزخر بالتصويبات قامت بها كلها فير جينيا وولف فى عجالة ، ومن الواضح ان بعضها لم يكتمل تماما .

لم تحاول المؤلفة ان تقدم لنا تعليقا على هذه التصويبات والاضافات التي وردت فى النصوص كما فعل الدارسون لاوراق جويس وسنداته الخطية ، والتي ننشر منها هنا عينة لمجرد المقارنة .

وربما يطلع علينا باحث آخر فيما بعد ليقوم بهذه الدراسة ، ولا أستبعد ان يتم ذلك فى الاعوام القليلة القادمة . يظل الهدف الاساسي من نشر هذه الاوراق هو القاء مزيد من الاضواء على مصادر فيرجينيا وولفلاعمالهما الرئيسية المعروفة التي نشرت وهي على قيد الحياة ، كما يجب الحرص فى تطبيق المعايير النقدية الصارمة على هذه الاوراق لانها لم تنشر فى **حياة صاحبتها ، كما حدث عندما نشرت** رواية فورستر بعد وفاته بعنوان **موريس** Maurice وفيها ما يوصم الرجل باللواط .

من الواضح ان المحررة **الدكتورة جين شولكيند** كانت حصيفة فى اختيارها ، فلم تنشر ما يمس حياة فيرجينيا العاطفيةالشاذة . كانت هذه الاوراق فى حوزة ليئارد وولف ويطلق عليها الآن فى جامعة سسكس **أوراق مونكس هاوس** The Monks House Papers . وعندما عهد الى كونتين بيل بكتابة **سيرة ڤيرجينيا وولف**وضع هذه الاوراق تحت تصرفه ، وقام الاستاذ بيل باقتباس **نقرات قصيرة** منها (انظر مقالنا السابق عن سيرة فيرجينيا وواف ـ **عالم الفكر**) عندما أصدر المجلدين عام ١٩٧٣ . بعد وفاة ليئارد وولف آلت هذه الاوراق ، باذن من منفذة وصيته مسز تريكي بارسونز Trekkie Parsons الى جامعة سسكس S ssex .

واول ما نلاحظه فى هذه الاوراق انها لم تكن توضح عناية فيرجينيا وولف بعلامات الترقيم كالفواصل والنقط واحيانا بقواعد الهجاء . كانت غالبا تترك الصقل اللغوي لزوجها ، وفى كثير من الاحيان كانت الاخطاء تطغى على النص . ويعترف زوجها فى مقدمة **موت الفراشة** (هوجارث ، لندن ، ١٩٤٢) بأنه اضطر لاعادة كتابة النص وترقيمه وتصحيح الاخطاء اللغوية الكثيرة فيه . وقد سارت محررة **لحظات الوجود** على هذا المنوال فى تحقيقها للنصوص الحالية . فقامت بضبط النصوص لتستقيم مع عادة ڤيرجينيا وولف فى سيولة تيار الوعي فى رواياتها ومقالاتها التأملية ، كما ادخلت بعض التعديلات على النصوص فى اضيق الحدود حتى تتجنب ما قد ينتج من غموض فى النص لو طبع كما هو .

يمكننا ان نقول ، وبشيء من التأكيد ، ان ما ألهب حماس الباحثين هو ظهور هذه الدراسات المماثلة لاعمال جيمس جويس ، ومن هنا اصبحت هذه المباحث مدخلا شرعيا وحقلا خصبا للبحث .

ان اهم ما تتميز به هذه الكتابات الذاتية فى هذا المجلد ، وبالرغم من تشعبها وتنوعها ، هي الوحدة المتناسقة لفن فيرجينيا ، بالاضافة الى ما عهدناه فيها من احساس مرهف ورقة فائقة بالشعور بالعالم من حولها . فالمعتقدات والقيم التي تكمن خف هذه الكتابات ما هي الا نمو طبيعي لاحساسها العميق ولتفاعلها بالعالم الخارجي من حولها منذ البداية . لقد كانت الحاجة الملحة التي دفعتها الى تسجيل هذه اللحظات هي الدافع الذي حدا بها الى ادخال فنون عديدة تجريبيةفىالسرد والاسلوب ورسم الشخصيات والتركيب الروائي والرموز فى قصصها التي تعتبر من بين اعظم الروايات

من ناحية التجديد والاسهام الشخصي في تاريخ هذا الفن من الكتابة . وتكشف هذه الاوراق أيضا عن مدى استفادتها من وقائع حياتها العادية اليومية ، ومن ساعة لاخرى ، والى أي درجة كانت تعتمد في استلهام مادتها لرواياتها على وقائع حياتها الخاصة وتجاربها الذاتية ـ الناس،الحوادث،العواطف ـ وكانت سيطرتها على هذه اللحظات سيطرة فائقة جعلت منها السداة واللحمة لمعظم نسيج رواياتها وبنيتها .

يقدم لنا الكتاب الاول أول مجموعة من هذه الاوراق تحت عنوان **ذكريات** Reminiscences وقد بدات في تسجيلها عام ١٩٠٧ وعمرها ٢٥ عاما وقبل أول قصة لها **الرحلة الى الخارج** The Voyage Out ١٩١٥ ، بثمان سنوات ـ وكانت هذه هي فترة التلمذة أو التمهن . كانت في تلك الفترة تحدد انفسها موضوعات معينة تكتب فيها حول مواضيع وصفية ، ثم تعرض انتاجها على دائرة صغيرة من المعارف والاصدقاء لتعرف ردود افعالهم ومدى استجابتهم وتقبلهم لما تكتب لا لمجرد تسليتهم . كان من المفروض ان تكون هذه الذكريات سجلا لحياة اختها ثانيا ولكنها تحولت فيواقع الامر الى سجل لذكريات الطفولة والصبا للشقيقتين .

الجزء الثاني من هذه المجموعة المختارة صنفته المحررة تحت عنوان A Sketch of the Past **صورة للماضي** ، ويمثل مرحلة متأخرة في حياتها عندما انتهت من الكتابة والتأليف . كان الهدف من كتابة اجزائه نوعا من العلاج النفسي ، يزودها براحة نفسية من ارهاق العمل الادبي المتواصل ومن الاكتئاب العميق الذى أصيبت به اثناء الحرب العالمية الثانية . وقد وضعت المحررة المجموعة الاولى جنبا الى جنب مع المجموعة الثانية لانهما ينتميان الى الفترة الاولى من حياتها قبل انتقالها الى بلومزبرى .

الاوراق الثلاث التالية كانت محاضرات القتها فيما بين عامي ١٩٢٠ ، ١٩٣٦ في نادي مذكرات السير Memoir Club وكان اعضاؤه مجموعة من الاصدقاء القدامى يجتمعون من آن لآخر للاستماع لهذه الاوراق التي يلقيها الاعضاء ، وكانت عادة تتميز بالصراحة التامة والصدق والاخلاص في المشاعر . ويظهر هذا الاسلوب الحميمي بوضوح في المحاضرات الثلاث وفي التباين الواضح بينها وبين الجزئين الاول والثاني . وتبدأ الورقة الاولى وهي بعنوان ٢٢ شارع هايد بارك (منزل فيرجينيا وولف) من ناحية التسلسل الزمني من حيث تنتهي أوراق **صورة للماضي** . فقد انتهت من كتابة وتقديم الورقتين الاولى والثانية عام ١٩٢٠ عندما كانت على اول الطريق لاستكشاف ، ان لم يكن لترسيخ ، قواعد فنها الروائي . وقد استطاعت بلورة اسلوب خاص بها في تركيب الرواية ورسم الشخصيات . وهذه هي المراحل التي يمر بها اغلب كتاب الرواية . فعادة يبدأ الواحد منهم بالمقالات او الاسكتشات ثم القصص القصيرة وينتهي به الامر الى عمل كبير .

وبالرغم من طول المدة التى تغطيها مواد هذه المقتطفات الخمسة ـ ما يقرب من ٤٠ عاما ـ الا انها تكون في مجموعها وحدة لها مغزاها المحدد : رأيها في ماهية الذات بوجه عام وذاتها هي بوجه خاص وكل ذلك بأسلوب يصعب على كاتب سيرته الذاتية ان يحققه . فقد كانت الذات دائما سرابا محيرا يراوغها باستمرار ، دائما شيئا يلوح في الافق . وكانت تؤمن بأن النفس البشرية أو الذات المتفردة في حالة تغير وسيولة مستمرة ، تغير نفسها كل لحظة حسب استجاباتها لما يدور حولها . فأحيانا تطفو على سطحها قوى كانت خافية واحيانا اخرى تغوص في الاعماق وتختفي تحت السطح . أما الماضي الذى ترتكز عليه ملامح وهوية الحاضر فلا يستقر هو الاخر على حال ، ولكنه يتعرض للتغير المتواصل تماما كالنفس

الواعية التى تسترجع ذكرياته وتتذكره وتعيده الى الذهن فى عملية اجترار مستمرة .

تحت عنوان الورقة الرابعة « بلومزبرى القديمة » Old Bloomsbury تتحدث بصراحة فائقة عن علاقتهابجورج .

انظر المقال السابق عن سيرة فيرجينيا وولف ص ١١٣٩ ـ عالم الفكر) تلك العلاقة التي افسدت حياتها العاطفية قبل أن تبدأ . كما تشير الى حدث آخر اهتزت له معتقداتها الفيكتورية المحافظة عندما دخل عليها ـ هى واختها ثانيا ـ ليتون ستراتش واشار الى بقعة على فستان اختها الساتان الابيض وهو يصيح : « منى » . وكما تقول انهارت كل حواجز التحفظ والتقاليد ، ثم تواصل بصراحة مذهلة : «كنا نناقش المسائل الجنسية بنفس الحماس والصراحة التي كنا نناقش بها طبيعة الخير والشر » لقد كانت الحياة تجرى في هذه الايام طولا وعرضا . كان السبب ربما يرجع الى اهتزاز القيم فى الفترة التى بين الحربين ، فتاريخ الورقة هو عام ١٩٢٢ . كانت تصرفات هذه المجموعة كتصرفات جماعة الهيبى في ايامنا . وكان للحركة التأثيرية وما بعدها فعالية ملحوظة فى تصرفات مجموعة بلومزبرى ، ولم تنج من هذه الفضائح مسز هوايتهيد الفيلسوف والعالم المعروف . وتختتم ورقتها لتقول : « ولكن بالرغم من لوجان ، وبالرغم من مسز هوايتهيد ، وبالرغم من ڤانيسا ومينارد كين وما فعلاه على الاريكة فى صالة المنزل فى ميدان برانزويك ، ستظل مجموعة بلومزبرى القديمة تحيا . اذا كنتم تريدون اثباتا ، انظروا حولكم . »

تعود اهمية هذه الذكريات التي سجلتها فيرجينيا وولف الى قيمتها الفنية التى تلقى بأضواء جديدة على اعمالها المعروفة المنشورة . فمثلا بدات كتابة **الى الفنار** عام ١٩٢٥ ونشرت الرواية عام ١٩٢٧ وكان عمرها ٤٥ عاما . ومن مذكراتها فى **صورة للماضى** ندرك ان مسز رامزاى هى والدتها :

« لم يشغلنى حضور روح امى الا عندما كنت فى اربعينات عمرى ـ ويمكننى ان احدد التاريخ عن طريق تذكر الوقت الذى انتهيت فيه من كتابة **الى الفنار** . فقد كان فى اسطاعتى ان اسمع صوتها ، اراها ، اتخيل ما يمكنها ان تفعل او تقول وانا اقوم باعمالى اليومية . لقد كانت واحدة من تلك الارواح الخفية التى تلعب دورا هاما فى حياة كل فرد . وهذا هو النفوذ واعنى بذلك هذا الادراك لمجموعات اخرى ، الذى يمسنا مسا وثيقا ، الراى العام ، ما يقوله الاخرون ويفكرون فيه ، كل تلك المجالات المغناطيسية التى تجتذبنا اليها لنكون ما نحن عليه ، هكذا ، او تنفرنا منها وتجعلنا نختلف عن ذلك ، لم يتناولها احد بالتحليل فى تلك السير التي استمتع بقراءتها ، او ربما انها تعالج بطريقة غاية فى البساطة . »

كيف تشكلت روايتها **الى الفنار** فى ذهنها ؟ وتحدثنا فى مكان آخر من هذه الورقة :

« اعود الى تلك اللحظة مرة اخرى التى يجب ان تكون اكثر وضوحا واكثر قابلية للوصف عن ، مثلا ، جماعة كمبردج أو مدرسة جالزورثى وبينيت وويلز الروائية ، او اثر حقوق الانتخابات ـ الا وهو اثر والدتي . فمن الواضح انها تسلطت على فكرى واستحوذت عليه بالرغم من انها توفت لما كنت فى الثالثة عشرة من عمرى ـ الى سن الاربعة والاربعين . وذات يوم وانا اسير فى ميدان تافيستوك شكلت ـ كما اشكل فى بعض الاحيان كتبى ـ رواية **الى الفنار** ، فى عجلة بالغة لا ارادية على ما يبدو . وبرز شىء وكأنه يتفجر من آخر . فقاعات تتدافع من انبوبة تعطى الاحساس بتزاحم الافكار السريع وتتابع المناظر التى انطلقت من عقلي حتى ان شفتاى بدتا وكأنهما تتلفظان بمقاطع الكلمات من تلقاء نفسها وانا اسير . ما الذى نفخ هذه الفقاعات ؟ ولماذا اذن ؟ ليس لدى ادنى فكرة . ولكننى كتبت الكتاب بسرعة وعندما فرغت من كتابته لم تعد صورة امى تستحوذ علي . لم اعد اسمع صوتها ، لم اعد اراها . »

كانت الكتابة بالنسبة لفيرجينيا وولف نوعا من العلاج النفسى . فالهواجس والافكار التى كانت تطاردها باستمرار وكانت من اسباب انهيارها العصبى المتكرر كان يمكن الى حد ما التخلص منها بحبسها بين طيات كتاب او فى ورقة تكتبها . وتعترف بذلك حين تقول :

« اعتقد اننى عاملت نفسى كما يعامل علماء التحليل النفسى مرضاهم . لقد عبرت عن احساس عميق طالما شعرت به . وفى التعبير عنه قمت بتفسيره ثم وضعته جانبا لاستريح. ولكن ما معنى « تفسيره » ؟ اهذا لاننى وصفتها ووصفت شعورى حيالها فى هذا الكتاب؟ ايجب ان تكون رؤيتى لها واحساسى بها قد صارا اكثر قتامة واكثر ضعفا ؟ ربما فى يوم من الايام ساعثر على السبب ، وعندئذ ، سافضي به ، ولكن فى هذه اللحظة ساواصل ، واصف ما اتذكره فربما ما اتذكره عنها الان قد يستمر فى التضاؤل » .

كانت الكتابة بمثابة عملية تطهير نفسية تقتنص فيها تلك الومضات الساطعة بشكل كلى . فمستر رامزاى مثلا فى **الى الفنار** يقول ان الانسان فى استطاعته ان يمر بتجارب الحياة فى تسلسل زمنى متناسق ، يتحرك من حرف ا الى حرف ب الى ج ولا يصل من الناس الى حرف ى وهو آخر الحروف الابجدية الا افراد قلائل جدا . فهو مثلا يجد نفسه فى منتصف الطريق عند حرف س مثلا وربما استطاع ان يصل الى حرف ش او ص ، ولكنه يدرك جيدا انه لن يصل الى حرف ى . وفى جانب اخر هناك من يستطيعون رؤية حروف الالف باء كلها دفعة واحدة ، ابتداء من حرف ا الى حرف ى . وهؤلاء هم العباقرة والمتصوفون ، امثال شكسبير فى **الملك لير** وفى **العاصفة** ، وكولريدج فى **الملاح العجوز** ، **وقبلاى خان** وميلفيل فى الحوت الابيض او **موبى ديك**.

ما المقصود اذن بلحظات الوجود هذه ؟ باعواد الثقاب التي تستطيع فجاة ان تبدد الظلام لفترة وجيزة يطبق بعدها الظلام علينا ؟ كيف ومتى تأتى هذه الاستنارات المفاجئة ؟ وعندما تجىء هل يمكننا الامساك بها ، حبسها ، اطالتها ؟ هل يمكننا استعادتها ، تمثلها ؟ يقول ازرا باوند انه من الافضل للشاعر ان ينجح فى تسجيل واقتناص استنارة واحدة ، او ما يسميها، صورة واحدة حية فى سطر او اثنين، خير من كتابة الف سطر . دعونا نقرأ ما كتبته فيرجينيا وولف وهى تحاول ان تستعيد احدى ذكريات لحظة من لحظات الوجود هذه :

« اضواء كثيرة ساطعة : اصوات كثيرة مميزة : بعض البشر ، رسوم كاريكاتيرية ، هزلية : لحظات وجود عديدة عنيفة ، دائما تشتمل على دائرة المنظر الذى تحدده : ويحيط بها كلها فضاء رحب ـ هذا هو وصف بصرى تقريبى لايام الطفولة . هذه هى طريقتى فى تصوره ، وكيف ارى نفسى وانا طفلة ؟ اطوف فى ارجاء المكان ، فى الفترة الزمنية ما بين عام ١٨٨٢ وعام ١٨٩٥ . يمكننى ان اشبهه بقاعة كبيرة ، لها نوافذ تسمح بمرور اضواء غريبة ، وتمتمات وهمسات يتخللها فترات من الصمت المطبق. ولكن بطريقة ما يجب ادخال الاحساس بالحركة والتغير الى هذه الصورة . لم يستقر شىء على حال لفترة طويلة . لا بد ان يشعر الفرد بذلك الاحساس بكل شىء وهو يقترب ثم يختفى ، يكبر ، فيصغر ، يمر بمعدلات سرعة مختلفة بالمخلوقة الصغيرة ، يجب ان يشعر الفرد بذلك الاحساس الذى دفعها للمواصلة ، تلك المخلوقة الصغيرة تندفع كما لو كانت بنمو ارجلها وذراعيها ، تواصل دون ان يكون لديها القدرة على التوقف ، او التغير، تواصل كما يواصل النبات نموه خارجا من الارض الى اعلى ، الى اعلى الى ان ينمو ساقه، وتخرج اوراقه ، وتتفتح براعمه . وهذا هو ما لا يمكن وصفه ، وهذا هو ما يجعل جميع الصور ساكنة جامدة ، فما ان يقول الانسان ان هذا كان هكذا حتى يصبح ماضيا ، ويتغير. يا لها من قوة ضخمة كامنة فى قوة الحياة التى تحول طفلة لا تستطيع سوى التمييز بين بقعة كبيرة زرقاء ارجوانية بخلفية سوداء الى طفلة

تستطيع بعد مضى ثلاثة عشر عاما ، ان تحس بما احسست به فى الخامس من مايو عام ١٨٩٥ — وبالضبط منذ خمسة واربعين عاما من هذا اليوم — عندما توفت والدتى . »

سيحاول الدارسون فيما بعد ، وربما بعد ظهور فهارس لمفردات رواياتها ، تعقب « لحظات الوجود » او الاستنارات هذه حتى يعرفوا اماكنها فى رواياتها من **الرحلة الى الخارج** حتى **بيت الاشباح** . ربما لم تحظ فى حياتها بذلك « **الالهام العظيم** » الذى كانت تحلم به ، ربما لم تستطع ان ترى كل شىء دفعة واحدة من حرف ا الى حرف ى في دائرة نورانية ، ولكنها قنعت بتسجيل تلك « المعجزات اليومية الصغيرة ، الومضات » ، التي مهما بلغت من التفاهة احيانا فهى ضرورية لتفهم اعمالها . وكما فعل جيمس جويس من قبلها ، كانت هذه اللحظات ، سريعة الزوال ، هى المصدر الاساسى لفنها .

يسود الرأى فى الاوساط الادبية والنقدية بأن شهرة ڤيرجينيا وولف فى التأليف الروائى قد طغت على شهرتها فى النقد الادبى . وكانت اولى المقالات النقدية التي نشرتها عروضا لكتب وصورا شخصية لبعض المؤلفين والمؤلفات . واستمرت فى كتابة هذه المقالات والعروض حتى قبيل وفاتها عام ١٩٤١ . واول ما صدر لها مجموعة من المقالات النقدية بعنوان القارىء العادى The Common Reader الجزء الاول ، وتبعه الجزء الثانى تحت نفس العنوان ، ومن بعدهما ثلاثة اجزاء اخرى ، يشتمل كل جزء على عدد من المقالات ، نشرت بعد وفاتها(٢) . وبصدور هذه الاجزاء الثلاثة الاخيرة ساد الاعتقاد بين الدارسين فى ذلك الوقت ان ما نشر فيها من مقالات يشكل مجموعة انتاجها النقدى كاملا . ولكن الابحاث التى اضطلع بها الدارسون فيما بعد ، وخاصة عند البدء فى تجميع ببليوجرافيا موثقة ، اثبتت وجود مجموعة كبيرة من الكتابات المتنوعة قام زوجها لينارد وولف بمعاونة الدكتور مارى ليون بجمعها ونشرها عام ١٩٥٨ تحت عنوان **جرانيت وقوس قزح** Granite and Rainbow . ولكن لدهشة الباحثين لم تكن هذه المجموعة من المقالات آخر ما فى جعبتها ، فقد ظهر من طبعة منقحة لببليوجرافيا اعمال ڤيرجينيا وولف والتى قامت باصدارها الانسة كيركباتريك عام ١٩٧٦ انه يوجد اكثر من ١٠٠٠ من المقالات فى موضوعات متنوعة لم تنشر بعد ، ومنها اختارت الدكتورة ليون مجموعة نشرتها فى كتاب جديد صدر عن دار هوجارث عام ١٩٧٧ بعنوان **Virginia Woolf : Books & Portraits** **كتب وصور شخصية** .

ينقسم الكتاب الى جزئين رئيسين ، يحتوى الجزء الاول على ٣٩ مقالا ، والثانى على تسع صور . وبالرغم من هذا العدد الضخم من المقالات النقدية لم يضمن ديفيد لودج كتابه عن النقد الادبى فى القرن العشرين سوى مقال واحد لها عن الرواية الحديثة من الجزء الثانى لمقالات ڤيرجينيا وولف Vol, II, 1966 وتحاول فى هذا المقال ان تلقى بالضوء على سمات الرواية الحديثة وتمهد السبيل لاستعمال تيار الوعى . ويشبه دفاعها عن الرواية الحديثة فى هذا المقال دفاع اليوت عن الشعر الحديث فى مقاله Tradition and Individual Talent ١٩١٩ . ويعتبر هذا التاريخ مهما للغاية ، فقد ظهرت **الارض** الخراب لاليوت عام ١٩٢٢ ، **وعوليس** لجيمس جويس فى نفس العام .

(٢) — **The Death of the Moth and other Essays,** London, The Hogarth Press, 1942.
— **The Moment and other Essays,** London 1948.
— **The Captain's Death Bed** and other Essays, London, 1950.

وفيما بعد أعيد نشر كل المقالات التى تضمنتها الاجزاء الستة السابق ذكرها فى أربع مجلدات بعنوان Collected Essays ; Ed. , by L. Woolf

بين عامى ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ . وفى هذه الفترة كانت جان جوجيه قد قامت بجمع وتحرير عدد آخر من عروضها للكتب ونشرت هذا المجلد تحت عنوان الكتاب المعاصرون Contemporary Writers

اهم ما نلاحظه فى هذه المجموعة الجديدة دقة معالجة ڤيرجينيا وولف للقدامى من الكتاب ومعظمهم من ظهر انتاجهم فى نهاية القرن التاسع عشر . كان فى مقدورها ان تضع نفسها بسهولة ويسر فى المناخ الفكرى والبيئة الاجتماعية فى فترة زمنية مضت وتتذوق حياة تلك الفترة كلها بجوانبها المتعددة . . لم يكن تقييمها لاعمال معاصريها بنفس الدقة ، وربما يعود ذلك الى تدخل روح المنافسة بينها وبينهم مما دفعها احيانا الى اصدار احكام مشوشة على اعمالهم(٣) . ويبدو ذلك واضحا فى هجومها على **جالزورثى وآرنولد بينيت وهـ . ج ويلز** فى مقالها « الرواية الحديثة » وكانت تشير اليهم على انهم مجموعة مادية مضللة . ويعتبر يوم ١٨ مايو ١٩٢٤ يوما مشهودا فى حياة ڤيرجينيا وولف ، فقد دعيت لالقاء محاضرة عن « الشخصية فى فن النثر الحديث » امام جماعة فى كمبردج، واختارت عنوانا لمحاضرتها: « مستر بينيت ومسز براون » وصارت المحاضرة فيما بعد بمثابة بيان ادبى عن آمال المحدثين من كتاب الرواية الجديدة . وتبدأ المحاضرة بعبارة مثيرة : « نحن نرتجف على شفا عصر من اعظم عصور الادب الانجليزى » . وكانت تقصد بالضمير « نحن » هؤلاء « الطليعيين » . وطالبت فى هذا البيان بافساح المجال للجديد، بازاحة العوائق التى تقف حجر عثرة فى طريق هذا الزحف المجدد . ارادت ان تزيح من طريقهم تلك السير والتراجم المسلية، تلك الآراء النقدية المداهنة ، تلك المنظومات الموسيقية العذبة التى تتغنى ببراءة الازهار والاغنام والوديان الخضراء والعيون الزرقاء والتي يطلق عليها جمهور القراء « الانتاج الادبى » . كان اول مهمة لهؤلاء الرواد هو ازالة آثار بينيت وجالزورثى وويلز ، فهم الاعداء الحقيقيون الذين نجحوا فى طمس الغاية النبيلة للادب ، وهى « كشف الحقيقة التى تجسدها مسز براون الغامضة . » فلا يحدثنا بينيت عنها الا فيما يختص بايجار حجرتها ، ويقول لنا ويلز ما يجب ان يكون عليه ايجار حجرتها ، اما جالزورثى فيخبرنا بانها لا تستطيع ان تدفع ايجار حجرتها . ولا يستطيع احد منهم ان يكشف عن شخصية مسز براون الحقيقية ويسبر غورها ، لانهم يهتمون بمظهر مسز براون لا بجوهرها . يتعرف هؤلاء القدامى على مسز براون من الخارج ، اما بالنسبة للكتاب « الروحانيين » كما تسميهم فيرجينيا وولف ، فمسز براون (او اى شخصية) هى مجموعة من الخواطر والذكريات ، بعضها واضح فى ذهنها والبعض الآخر عالق وملتصق بافكار وذكريات شخصيات اخرى . وعندما تموت مسز براون هذه ويتحلل جسدها لن يبقى منها سوى هذه السحابة من الذكريات ، هذه الحبات التى ينظمها خيط رفيع نكاد لا نراه .

من مقالات الجزء الاول يتبين حرص ڤيرجينيا وولف على احترام فن جين اوستين تشارلوت برونتي ، ولم تستطع ان تشمل بعطفها واعجابها من الكتاب المعاصرين الا جوزيف كونراد . كانت تصدر احكامها بثقة وعن علم ، وقد استمدت ثقتها بنفسها ، وهى تقيم اعمال الاخرين، من درايتها وسعة اطلاعها، من دراساتها لاعلام الادب الانجليزى ، ومن

(٣) انظر مقالها Am I a Snob ? : Moments of Being

بيئتها الثقافية وتراث عائلتها العريق ، فهى من سلالة عائلة ستيفن وعائلة ثاكرى . يظهر اثر والدها بوضوح فى احكامها ، فقد كان من اصحاب القلم وكان فى متناولها مكتبة والدها سير **ليزلى ستيفن** الذى كان يتذوق الادب ضليعا فى الفلسفة والتاريخ ومشرفا على « قاموس السير الوطنية » ومحررا لمجلة كورنهيل . كان فى اسلوبه الذى يتميز بالدقة والاخلاص وقوة التحليل اقرب الى اسلوب الفنان الاديب منه الى اسلوب الفيلسوف المؤرخ . واستنادا الى انتاجها الضخم من المقالات النقدية كان يمكن لها ، لو انها لم تتجه لكتابة الرواية ، ان تحتل مكانا مرموقا فريدا من نوعه بين نقاد القرن العشرين ، يشبه المكان الذى احتله والدها فى نهاية العصر الڤيكتورى .

تبدو مقالاتها المبكرة فى هذا المجلد وكأنها تعكس وجهة نظر والدها . وربما يرجع ذلك الى ان الناشرين كانوا يرسلون لها الكتب التى يرون ان ابنة سير ليزلى ستيفن هى المؤهلة لنقد وعرض مثل هذا النوع من الكتب . وعندما ثبتت اقدامها فى عالم الرواية كانوا فى كثير من الاحيان يميلون الى ارسال القصص والروايات والكتب التي كتبها معاصرون لها من النساء .

يجب ان نشير هنا الى ان معظم المقالات النقدية التى يتضمنها الجزء الاول يغلب عليها طابع المقال الادبى وطبيعته الذى يهدف الى عرض كتاب على القراء . ولهذا لا تعبر هذه المجموعة بالذات عن اتجاه نقدى معين ولا تحاول ان تروج لمذاهب مدرسة نقدية بذاتها . كانت المجلات الادبية او دور النشر التى تتعامل مع ڤيرجينيا وولف تتوقع منها الثناء على ما ترسله اليها مسبقا .

يحتوى الجزء الثانى على صور واضحة المعالم لرجل او امراة : الملكة اليزابيث ، ليدى هيستر ستانهوب ، سارة برنارد ، ليدى ستراتشى ، جون ديلين ، ثيودور روزفلت . وقد ظهرت معظم هذه المقالات فى ملحق التايمز الادبى فى الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩١٦ . ومن الملاحظ ان هذه الشخصيات ليست شخصيات ادبية ، ولكن يغلب عليها الطابع الانثوى وذلك ، ربما ، لادراك فيرجينيا وولف لطبيعة المرأة ، وربما ايضا لان التي قامت بجمع وتصنيف المقالات امراة . وفى عرضها لصور السيدات تركز فيرجينيا وولف اهتمامها على ما تعانيه المرأة من ضغوط اجتماعية وعلى الادوار التى يطلب منها المجتمع ان تلعبها ، واختلاف هذه الادوار من سن لآخر .

كما نلاحظ ان المقالات الاخيرة فى الجزء الاول لها أهمية خاصة لانها تعالج الاحساس **بالمكان** أو بما تسميه محررة الكتاب «الجغرافية الادبية» . وكل قراء فيرجينيا وولف يدركون ذلك من الوهلة الاولى بعد قراءة رواياتها : احساسها لا بمدينة لندن فحسب بل ببعض احيائها ـ كينسينجتون ، بلومزبرى ، هايد بارك ، اوكسفورد ستريت ، وبكمبردج وكورنوال . لهذا نراها تعي تماما اثر هذه الجغرافية فى كتابات الآخرين : ادغال ومستنقعات يوركشر واراضيها السبخة فى اعمال الاخوات برونتي ، منطقة البحيرات فى اشعار وردزورث ، شوارع لندن وازقتها في روايات ديكنز . وهكذا يرتبط حبها للادب الانجليزي كما رأينا بحبها لانجلترا ذاتها ، بتاريخها وبجغرافيتها .

عندما نقرأ كل هذه المقالات (٤٨) تلوح لنا صورة ڤيرجينيا وولف فى المقام الاول ككاتبة رواية من الدرجة الاولى ، ويطغى هذا الاحساس على احساسنا بقدرتها على التنظير النقدي . فالناقد الذي لا يجيد سوى حرفة النقد يعالج الموضوعات الادبية من زوايا تختلف اختلافا كبيرا عن الروائي/الاديب/الناقد او الشاعر/ الناقد أو المسرحي/الناقد . فنقدها للنثر عامة اقوى بكثير من نقدها للشعر والمسرح .

تطالعنا أول مقالة بالاسطر التالية ـ (٤) وعنوانها « فى البستان » « استسلمت ميراندا للنوم فى البستان وقد تمددت على مقعد طويل تحت شجرة التفاح . كان كتابها قد سقط على النجيل وكان اصبعها ما زال يبدو وكأنه يشير الى الجملة :

Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux......''

وكأنها قد راحت فى النوم هناك . كانت احجار الاوبال على اصبعها تتوهج مخضرة ، تتوهج متوردة ، ثم تتوهج من جديد بلون برتقال لما كانت الشمس ، تصب اشعتها من خلال شجرة التفاح فيهم . وعندما هب النسيم ، تموج ثوبها كزهرةالتصقت بساقها ،وتمايلت اوراق النجيل ، وجاءت الفراشة البيضاء ترفرف هنا وهناك تكاد تلامس وجهها . » هذه المقالات القصيرة (لا تتعدى الواحدة منها ثلاث صفحات) يمكن ان يطلق عليها »شرائح ملونة« Coloured Slices ، لقطات مزركشة ، منمنمات ، يمكن عرضها فى فانوس سحري ، أو انطباعات . وكثيرا ما عقد النقاد المقارنات بين اسلوب فيرجينيا فى الكتابة والعرض وبين فن المدرسة التأثيرية Impressionist أو فن التنقيط Pointillisme عند سورا Seurat (٥) .

وتتنوع مقالات الجزء الاول بشكل يسترعي الانتباه تبدأ « بالبستان » ومنه الى مجالات غريبة : صديق الانسان المخلص (كلب) ، النثر الانجليزي ، عادات وتقاليد ، رجال ونساء ، شيريدان ، توماس هاردى ، رسكين ، ريديارد كيبلنج ، رالف والدو أمرسون ، هنري ديفيد ثورو ، هيرمان ميلفيل ، روبرت بروك ، سيجفريد ساسون ، سيرجي اكساكوف ،ايفان تور جينيف دوستوفسكي، تشكيوف ، جين اوستين ، مسز جاسكيل ، مسز همفري وارد ، شيلى ، الجغرافية الادبية (أرض ثاكرى وديكنز) .

من المؤكد ان هذه المقالات ستشكل مادة خصبة للابحاث فيما بعد . فبعد نشر هذه المقالات سينكب الباحثون على دراستها وفحصها وفهرسة مفرداتها ثم البدء فى تقصي مآلاتها فى رواياتها فهي بمثابة المادة الخام التي قامت باستغلالها فنيا فى كتابة رواياتها .

وتتسابق الجامعات والمؤسسات والمكتبات فى انجلترا وامريكا حتى المانيا هي الاخرىبدأت تدخل هذا الميدان ـ لاقتناء هذه المخطوطات والسندات الخطية حتى ان بعض الجامعات والمؤسسات العلمية الآن تتبارى في التعاقد مع الاحياء منالكتاب المرموقين لاقتناء مخطوطاتهم ومسودات اعمالهم ، وتغريهم بمبالغ تفوق حدود تصورنا فى العالم العربى . وتنظر الجامعات الى هذا العمل على انه استثمار مادي وادبي فى آن واحد . وستكون هذه الجامعات بكل تأكيد قبلة للباحثين فى المستقبل تنافس فى مقتنياتها المتحف البريطاني .

فى محاولتنا الالمام بجوانب حياة ڤيرجينيا وولف لا يقتصر البحث على ما كتبتهفىمذكراتها ورسائلها ومقالاتها بل يتعداه الى قراءة ما كتبه زوجها عنها. فبعد دراستنا لكتاب آلين بيبيت **الفراشة والنجم** الذى صدر عام ١٩٥٥ وبه فقرات طويلة مقتبسة من الرسائل المتبادلة بين ڤيرجينيا وولف وڤيكتوريا ساكڤيل ويست اتجهنا الى « اليوميات » التى تحتوى على مجموعة لا بأس بها مـن مذكراتها ويومياتها وتعتبر مصدرا هاما لتفهم فنها القصصي

---

(٤) In the Orchard : **Books & Porthraits,** p. 3.

(٥) انظر **To The Lighthouse :** Introduction by Terence Holliday, The Modern Library, New York 1937, p. xi.

واسلوبها فى التفكير . والمصدر الثالث الذى اصبح بين ايدينا هو ترجمة لينارد وولف الذاتية ونشر الجزء الاول منها **البذر** **Sowing** عام ١٩٦٠ ، والثانى **النمو** **Growing** عام ١٩٦١ والثالث **البداية من جديد** **Beginning Again** ١٩٦٤ ثم **انحدار على طول الطريق** **Down Hill all the Way** واخيرا **العبرة بالترحال لا بالوصول** **The Journey not the Arrival** ١٩٦٩ . واخيرا كتابا كونتين بيل الاول بلومزبرى **Bloomsbury** ١٩٦٨ ومن بعده **سيرة ڤيرجينيا وولف** فى جزأين ، الاول يغطى الفترة من ١٨٨٢ — ١٩١٢ والثانى من ١٩١٢ — ١٩٤١ .

تزاوج عقول حقيقي :

A Marriage of True Minds :

الدراسة الجديدة التى بين ايدينا دراسة مزدوجة تضرب عصفورين بحجر واحد ،ولكن الذى حدث ان مؤلفي الكتاب قد ضربا العصفورين بحجرين . فما هو السبب ؟ فى مقدمته للكتاب تستشف حرص كونتين بيل البالغ فى انتقاء كلماته ، ولا يخفى علينا سروره بصدوره وتحفظه على ما ورد فيه من معلومات تكشف عن جوانب من شخصية ڤيرجينيا وولف وزوجها لينارد الذى حرص هو على التكتم عليها . كان كونتين بيل فى سيرة ڤيرجينيا وولف هو الرائد الاول الذى اقتحم هذه الارض البكر ، ويقع على عاتقه العبء الاكبر فى تعريف القراء والباحثين بالجزء الاكبر من خلفيتها العائلية والثقافية والادبية — فهو فرد من عائلتها ، ابن اختها فانيسا — وكان كتابه الذى قمنا بعرض لجزئيه (عالم الفكر — المجلد الخامس — العدد الرابع — ١٩٧٥) رائعا بحق وان كان به بعض المجالات التى وجد ، وربما بثاقب بصره ، عدم الجدوى فى الخوض فيها . ولكن الباحثين وكتاب السير شأنهم شأن المخبرين السريين ورجال المباحث لا يألون جهدا فى البحث والتنقيب ولا يرتاح لهم بال الا بعد اقتلاع الشجرة ، كما قلت ، من جذرها . وهكذا تموت « حياة » الاديب تحت هذه الهجمات المتتالية ، وتتهرأ الجثة تحت هجمات مبضع الجراح المتكررة . فهناك فى حياة الناس اركان وزوايا يجب ان تظل فى طى الكتمان والصون من ان تتداولها يد العبث بها . وكما كان د . هـ . لورنس يقول : « ان نشر مثل هذه المعلومات يعتبر تعرية للفنان ، بمثابة الالقاء بشيء جميل مرهف رقيق للكلاب والحمير والبغال » . ولكن المؤلفين — وان كانا يتمتعان بحاسة نقدية واعية وتقدير بالغ لڤيرجينيا ولينارد وولف فقد آثرا كشف معظم «الاوراق»، وهتك الحجب .

يقول كونتين بيل فى مقدمة كتابهما الجديد هذا ، وبعد ان مدح واثنى على الجهد الذى بذل فى تحليل وتقييم وتصنيف مادته الغزيرة :

« ليس هذا بكل شيء ، لانهما اضافا لدراسة ڤيرجينيا دراسة اخرى للينارد وولف ، وهذه هى الاخرى ثرية بمادتها . هنا ، كما يجب ان اعترف ، كان عملهما اسهل لانهما كانا يلجان منطقة لم يتم استكشاف معالمها تماما ، ولكن النتائج لم تكن لهذا السبب اقل اثارة . يجب ألا انسى أن أنوه ، وان لم يخل ذلك من بعض الحسد ، انهما كانا سعداء الحظ بشكل مفرط فى اكتشافهما مصادر فوتوغرافية جديدة وهى نوع من الوثائق التاريخية التى لها بكل تأكيد اهميتها . فكتب كهذه ، واقصد بذلك تلك الدراسات التاريخية الصادقة الجادة ، هى كل ما كنت اتمنى ان تصدر كنتيجة لما قمت انا به من اعمال . فعندما طلب منى لينارد وولف منذ ١٢ عاما تقريبا ، ان اكتب السيرة الرسمية لفرجينيا ، كانت تراودنى شكوك عديدة فيما لو كان يجب على ان اضطلع بهذا العمل . ومن بين الاشياء التى دعتنى الى اتخاذ قرار الكتابة فى النهاية كان ، بكل تأكيد ،

اعتقادى بان عملى سيوفر الاساس الرئيسى لدراسات مثل **تزاوج عقول حقيقى** A Marriage of The Minds ، فهذا الكتاب ، او بالاحرى، فكرة كتابة كتب كهذا الكتاب ، كانت فى المقام الاول ، هى المبرر الاساسى لصدور كتابى .

ربما اخاطر باعطاء صورة عن نفسى باننى متباه او ممل ، لهذا يجب ان اناقش بعض الهواجس التى راودتنى عندما كنت افكر فى اتخاذ القرار بشأن الاستجابة لعرض لينارد السخى ، ولماذا قررت فى النهاية ان اقوم بالمحاولة ..

فى عام ١٩٦٤ كانت توجد مادة ادبية ضخمة مكرسة لدراسة ڤيرجينيا وولف ، ولكنها كانت تنقسم الى جزئين غير متناسقين . ففى جانب كانت توجد دراسات آلين بيبيت : **الفراشة والنجم(٦)**، وكان فى واقع الامر سيرة لڤيرجينيا وولف . وفى الجانب الاخر كان يوجد عدد كبير من المراجع النقدية التى تعالج اعمالها ، وكان التباين والفصل بين النوعين واضحا . **لقد زينت آلين سيرتها باشارات مقتضبة الى اعمالها ، وغالبا ما زودنا النقاد بالنزر اليسير عن حياتها** . كان هذا الاتجاه فى الواقع ، وان لم يكن هو السبب الوحيد ، هو مصدر قلقى . لقد كان من المتوقع ان يكون كاتب السيرة ناقدا ، والناقد كاتب سيرة . وبالرغم من اننى كنت أؤمن بانه بامكانى أن اكتب وصفا مقبولا لحياة ڤيرجينيا وولف، فقد كانت تراودني شكوك جادة فيما لو كان بامكانى ان اقول اى شىء جديد او على الاقل شيئا مثيرا عن اعمالها . لكى آتى بشىء جديد كان بحق هو الشىء المخيف ، فلكى اقوم بذلك كان هذا يعنى وبوضوح انه من الضرورى ان اقرا كل ما كتب عن اعمالها من قبل الاخرين وهذا ، ويجب ان اعترف بذلك،كان يبدو لى من الاعمال البطولية المستحيلة .. لهذه الاسباب مجتمعة اعتقد ان ما اتخذته كان قرارا حكيما : **حكيما** ، نعم ولكنه ايضا كان قرارا **جبانا** . فلو كان لدى ثقة اكثر بقدراتى فربما قبلت الاضطلاع بالمهمة. كنت اتمنى ان اخرج بنقد ادبى ، تماما كرغبتى فى كتابة رواية او قصيدة، ولكن ذلك كان يفوق قدراتى وطاقاتى . »

هذا ما كتبه كونتين بيل فى مقدمة هذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٧٧ وكان صادقا مع نفسه . ففى عرضنا لكتابه سيرة ڤيرجينيا وولف عام ١٩٧٥ فى **عالم الفكر** قلنا في صفحة ١١٣٥ :

« ما يهمنا فى هذه الترجمة هو تسجيل المؤلف لحالاتها النفسية المتعاقبة ومنها نرى انها كانت متصوفة تعشق الحياة بالوانها المختلفة . ونأخذ عليه انه لم يتعلم من ڤيرجينيا وولف طريقة رسم الشخوص من عدة زوايا فى آن واحد ، وانصاع بل واستسلم للسرد الخطى الزمنى فخرج التمثال فى بُعد واحد ، يخلو من التجسيد . كان يجب عليه الا يرقب تحركات جسدها بل تنوع فكرها بصورة اعمق. كنا نود مثلا ان نراه يناقش فلسفة جورج مور الجمالية فى فكرها وفى افكار مجموعة بلومزبرى، ففى الفهرس للجزء الاول له سبع اشارات وفى الجزء الثانى اشارة واحدة . وبينما تحظى قصتها **مسز دالواى** بثلاث اشارات نرى ان علاقة ڤير جينيا وولف بشقيقها من زوجة ابيها تحظى بنصيب الاسد . »

كان كونتين بيل كما قلنا صادقا بل ومتواضعا فى هذه المقدمة ، وربما كان حكمنا على كتابه الاخير عند عرضه قاسيا والرجوع الى الحق فضيلة . من الصعب على فرد واحد ان « يكمل » او « يتم » او « يقتل » موضوعا بأكمله . طرق البحث العلمى الحديث تتطلب

(٦) الفراشة هى ڤيرجينيا وولف والنجم زوجها لينارد ،يحاول مؤلفا الكتاب الجديد استغلال هذه الايحاءات الرمزية

العمل الجماعي ، تتضافر فيه جهود باحثين في مجالات مختلفة . حياة الكاتب الفنان الخلاق متعددة الاوجه ، يمكن ان يشارك فيها الناقد والمؤرخ وعالم اللغة والاحصاء ، وعلماء النفس والاجتماع وحتى الاطباء . فالى يومنا هذا لم يستطع احد من الدارسين كما هو شائع فى الاوساط الادبية ان يقول الكلمة الفصل فى هامليت او بلوم فى **عوليس** او ايهاب فى**موبى ديك** . ويثنى كونتين بيل على المؤلف جورج سبيتر G. Spater الذى يأتى من الجانب الآخر للمحيط الاطلسى ، من العالم الجديد ، من امريكا ، بوجهة نظر جديدة ، وباسلوب جديد فى البحث ، « بعدته » الامريكية المعاصرة . ولكن بالرغم من هذا الثناء والمديح فى الفقرات الاولى من المقدمة الرصينة يبدى اسفه لان توقعاته وآماله التى راودته لم تتحقق بظهور هذا الكتاب تماما . فلماذا يا ترى ؟ هنا يبدى كونتين بيل نفس المخاوف التى اشرت اليها في عرضى لكتابه عام ١٩٧٥ . فيقول لنا :

« لقد تبع حياتها الرسمية فيض من الدراسات الذئبية الضارية ، معظمها انتقادى اكثر منه واقعى حقيقى ، بينما اخذ البحث عن الحقيقة ينحو نحو الطيش او الدعارة (ودعونى اعترف ، ولو انه اعتراف مشين ، باننى قد افضل قراءة اى طيش او دعارة فكرية فى الصحافة عن قراءتها فى النقد الادبى) . وهذه الاعمال هى انتاج جانبى لما يمكن ان نسميه فى الدوائر الاكاديمية بالصناعة النامية ، وقد وصل حجمها الى الحد الذى دفعنى الكتابة فى مقدمة خصصت لبلومزبرى ان اتساءل : الم تكتفوا بعد ؟ »

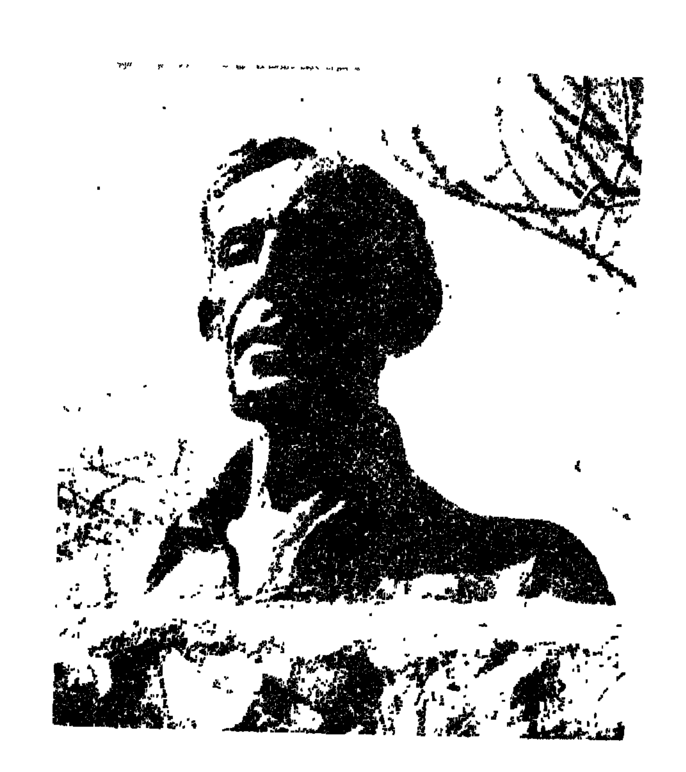
ويختتم مقدمته بنوع من الامل الذى يشوبه الاسى :

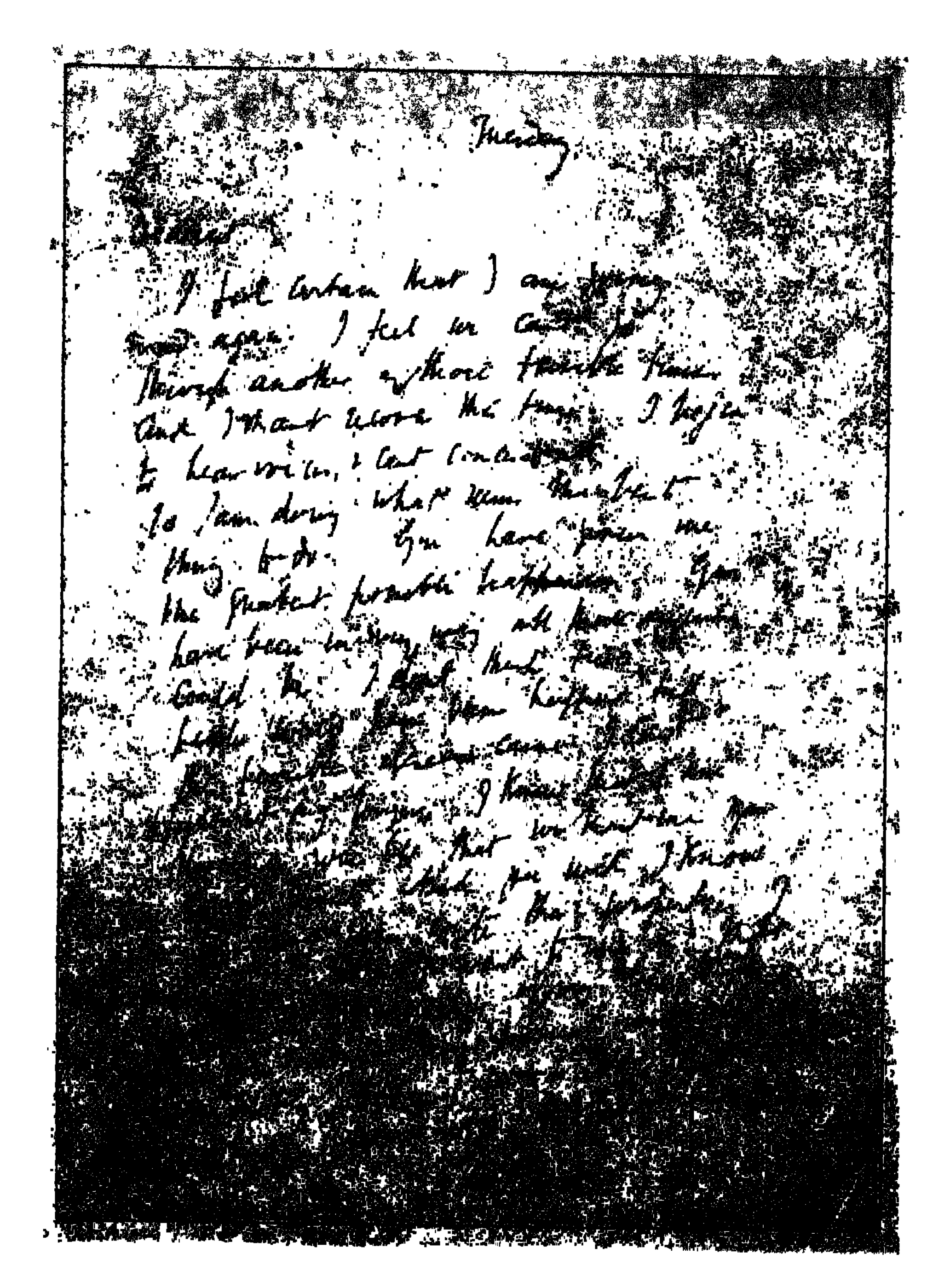
« لا يزال هناك ما يكفى من الجهل بالامور ليبرر ظهور عمل مماثل لهذا الكتاب وللمائة مرة اخرى . والشيء المحزن من وجهة نظرى هو ان الجهود التى بذلت لتزويد القارىء بحقائق عن بلومزبرى لم تكن كافية للحد من استشراء مجموعة متنوعة من الخرافات والتشويش . لكى نفعل ذلك اعتقد ان ما نريده هو : شخص ذكى شريف ، شخص فى استطاعته ان يفحص ويقارن ويمحص ويستوثق من هذه الادلة ، شخص يستطيع ان ينظر بعين جديدة ويحلل التعميمات القديمة ، يدرس دفاتر الحسابات ، يبحث عن ادلة مرئية جديدة ، يسبر الغاز تلك المخلوقات الغامضة كحوارى كمبردج مثلا ، يعصر معلوماتنا المتزايدة المتسارعة ويزودنا بملخص واف موثوق به سهل القراءة . ان ما نريده فى واقع الامر هو : كتاب كهذا . » (**يناير ١٩٧٧**)

يحتوى الكتاب على ٢١٠ صفحة وبه ١٥٠ صورة فوتوغرافية من احجام مختلفة معظمها ينشر لاول مرة . لقد صدرت عدة كتب عن جماعة بلومزبرى وهو الاسم الذى يطلق على مجموعة من الكتاب والادباء والنقاد والرسامين عاشوا او كانوا يتقابلون بانتظام فى الفترة من ١٩١٠ – ١٩٤٠ فى هذا الحى الذى يقع فى الجزء الغربى من وسط لندن . كانت المجموعة تضم ڤيرجينيا وولف وليونارد وولف وليتون ستراتشى وكينز واحيانا ادوارد مورجان فورستر وبرتراند رسل وديزموند مكارثي ومن الفنانين والرسامين دوجلاس جرانت وڤانيسا (اخت ڤيرجينيا وولف) وروجر فراى . وكلها ، كما نرى ، اسماء لمعت فى الادب والفن .

ويعتقد كونتين بيل وغيره ان عدد الكتب التى صدرت عن هذه المجموعة قد زاد عن الحد فعلا مما حدا به الى التساؤل : « الم تكتفوا بعد ؟ » . ولكن الكتاب الذى نحن بصدده يعد كتابا فريدا بحق وهو يشبه فى منحاه ، والى حد كبير ، وان لم يكن بنفس الموسوعية والشمول ، كتاب ريتشارد المان من جامعة اوكسفورد عن جيمس جويس وحياته وفنه واعماله ، فهو الاخر يزخر بالصور والتفاصيل







Tuesday

Dearest

I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, & cant concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I dont think two people could have been happier till this terrible disease came. [illegible]

نص الخطاب الذى كتبته ڤيرجينيا وولف لزوجها قبل انتحارها.

الدقيقة التى شغلت المان لفترة تزيد عن ثلاثة اعوام . ليس الكتاب الجديد هذا عن بلومزبرى ولكنه يركز الاضواء على اثنين من ابرز اعضاء هذه المجموعة الفذة التى ، وان لم يتخلد اسمها تحت « بلومزبرى » ، الا انهـا تركت بصمات واضحة على صفحات الادب الانجليزى . يعتمد هذا الكتاب كسابقه على ارشيف المعلومات الضخم الموجود بجامعة سسكس والتى قام جورج سبيتر حديثا بتصنيفها وتبويبها ، هذا بالاضافة الى تلك المجموعة النادرة من الصور التى حصل عليها المؤلفان من البوم صور لينارد وولف الخاص ، ولم يكن معظمها قد نشر الى الان . هذه المجموعة من الصور وبعض السندات الخطية تعطى الكتاب اهمية خاصة وتجعل منه مرجعا موثقا فريد القيمة .

بعد وصف مسهب لخلفية فيرجينيا وولف ولينارد وولف يزودنا المؤلفان بحصيلة من المعلومات تساعدنا على اعادة التامل فى حياة فيرجينيا ولينارد من اليوم الذى تزوجا فيه عام ١٩١٢ حتى مأساة انتحارها عام ١٩٤١ . ونجد فى الكتاب ، وربما لاول مرة ، سجلا حافلا ، ولكنه ليس سجلا بلا حياة . حقيقة هو سجل اثرته المعلومات الجديدة ، سجل مدعم بالوثائق والمستندات لحقائق ووقائع حياة هذا الثنائي العجيب ، وخاصة تلك الفقرات التى تعالج حالات فيرجينيا وولف النفسية التى ادت الى انتكاسات انهيارها العصبى المتكرر واخيرا الى جنونها ثم انتحارها . كذلك يعنى الكتاب بالاساليب التى اتبعها زوجها لينارد فى علاجها والتخفيف من حدتها ، كما يتطرق الى مشاكلهما العائلية مع نبذات عن متاعبهما المالية .

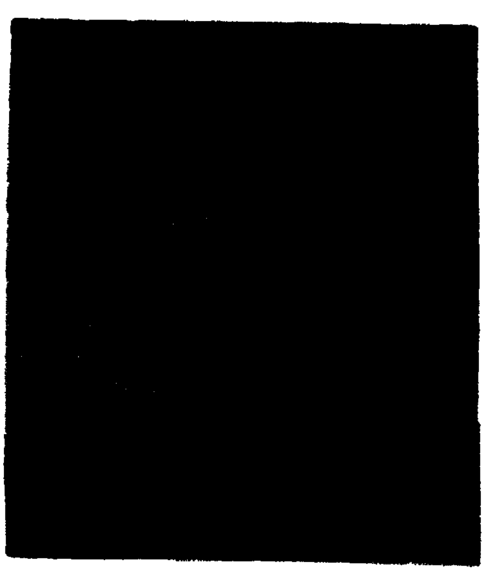
كان لدينا فى مكتبة فيرجينيا ولينارد وولف فى الستينات عملان من أهم الاعمال التي تعالج سيرتيهما : الترجمة الذاتية التي كتبها ليناردوولف فى خمسة اجزاء ، وسيرة فيرجينيا وولف لكوينتين بيل فى جزئين . ومنذ ذلك الحين بدات بعض الكراسات والرسائل فى الظهور تباعا لكليهما . ففى عام ١٩٦٢ حصلت مكتبة نيويورك على مجموعة منها اضيفت الى مقتنيات بيرج والتي تعرف الآن بمجموعة بيرج The Berg Collection of the New York Library هذه المجموعة الجديدة اشتملت على ٨٤ خطابا من ليتون ستراتش الى ليناردوولف . وكان الاعتقاد السائد أنها فقدت . بعض هذه الخطابات يلقى الضوء على المساعي التي بذلها ليتون ستراتش ليشجع ليناردعلى الزواج من فيرجينيا ، (الفصل الخامس فى الكتاب عنوانه: المغازلة والزواج Courtship and Marriage وفى هذه المجموعة من الرسائل التي اشتراها بيرج خطاب فريد لانه الخطاب الوحيد الذى فى حوزتنا بخط ليناردا ثناء فترة الخطوبة .

الاجزاء الثلاثة الاولى من رسائل فيرجينيا وولف والتي قام باعدادها للطبع نايجيل نيكولسون ونشرت عام ١٩٧٥ ـ ١٩٧٧ ، استفاد منها الباحثان فى هذا الكتاب . كما أن الفصلين الثامن والتاسع يستغلان ، فى رسم صورة واضحة لفيرجينيا وولف من جانب معين ، كتاب **صورة زواج Portrait of a Marriage** لنفس المؤلف وفيه يدرس ويحلل العلاقة بين ساكفيل ويست وفيرجينيا وولف . (٧) وليس هناك ما يدعونا للاسهاب فى وصف هذه العلاقة وشذوذها ، وتكفى نظرة واحدة الى الصورة

---

(٧) ساكفيل ويست(مسز هارولد نيكولسون). توطدت العلاقة بين فيرجينيا وولف وفيتا ساكفيل يست كما توطدت بينها وبين كارين مانسفيلد . انظر اورلاندو Orlando **وعالم الفكر ص ١١٥٣ المجلد ٥ العدد ٤ : الرجل والمرأة : اورلاندو.**

رقم ١٢١ فى الكتاب لنتساءل : أهذه صورة لرجل أم لامرأة ؟ أما الارشيف الضخم الخاص



(ساكفيل ويست)

بليناردوولف الذى يحتوى على ٦٠,٠٠٠ من الرسائل والوثائق والذى حظيت باقتنائه جامعة سسكس Sussex والذى تم فرزه وتصنيفه عام ١٩٦٩ فيحتوى على مذكرات ليناردالخاصة بالفترة التي قضاها فى سيلان وقد استغل المؤلفان مادتها فى كتابة الفصل الرابع . أما السجلات الاصلية ودفاتر الحسابات لمطبعة هوجارث فيعالجها الفصل السابع ، أما مذكرات ليناردللفترة المبكرة من حياته ١٩٩٨ فتظهر فى الفصل الاول . من بين الاضافات الجديدة للعلاقة بين فيرجينيا وولف وكاثرين مانزنفيلد (٨) ١٥ رسالة لم تنشر من قبل يشير اليها المؤلفان فى الفصل التاسع .

وقد اطلع المؤلفان على المذكرات الشخصية لليناردوولف وكثير من الوثائق الاخرى التي تعالج الفترة ١٩١٠ ـ ١٩٦٩ من حياته . وقد امكن من خلال دراسة دقيقة لهذه الاوراق من تصحيح كثير من الاخطاء التي وردت فى الاجزاء الخمسة التي صدرت لسيرة ليناردوولف الذاتية والتي كتب ليناردالجزء الاكبر منها وهو فى سن الثمانين (. ويشير المؤلفان تباعا الى هذه الاخطاء فى النص الذى بين ايدينا الان ، ولكن كثيرا ما يزود المؤلفان القارىء بالمعلومات الصحيحة دون الاشارة الى اماكنها الاصلية فى الترجمة الذاتية المنشورة .

وقد كان من حظ المؤلفين ان سمح لهما بالاطلاع على الصورة المحفوظة فى خمس « البومات » تعرف باسم « البومات منزل مونكس » وهى الان فى حوزة مسز بارسونز . هذه الالبومات الخمسة بالاضافة الى «البوم» آخر فى مجموعة بيرج جعلت من الممكن نشر اكثر من ١٠٠ صورة لم تظهر فى أى كتاب آخر من قبل .

من هو المؤلف الاول جورج سبيتر ؟ مارس هذا الرجل ثلاث حرف : أولا المحامات فى مدينة نيويورك ولمدة ٢٥ عاما ، وثانيا رئيسا لمجلس ادارة الخطوط الجوية الامريكية American Airlines Inc. من ١٩٦٨ الى ١٩٧٣ وبعد ذلك زميلا بجامعة سسكس حين وجد الفرصة لاشباع هوايته فى مزيد من الاهتمام بحياة فيرجينيا وليناردوولف والتاريخ الطويل المطبعة هوجارث . وانكب فى الفترة الاخيرة على اعداد كتالوجات لهذه الوثائق بالجامعة . وقبل ان يشترى لنفسه منزله الحالي الذى يعيش فيه وهو عبارة عن كوخ صغير يعود بناؤه الى القرن الخامس عشر ، كان يعيش مع زوجته فى منزل مونكس : منزل ليناردوفيرجينيا وولف في رودميل .

المؤلف الثاني يان بارسونز عمل بالنقد والنشر لفترة طويلة . اول لقاء له بفرجينيا وولف وليناردكان عام ١٩٣٥ وكان يعمل

---

٨ ـ انظر المرجع السابق .

بالنشر مع شاتو ووينداوس Chatto and Windus لمدة ٧ أعوام ويتفاوض مع فيرجينيا وولف لنشر بعض أعمالها فى كتب للجيب تصدر عن دار شاتو ووينداوس فى سلسلة مكتبة فينيكس The Phoenix Library وفى عام ١٩٤٢ انتقل ليونارد الى منزل بجوار المنزل الذى يسكن فيه يان وتريكي بارسونز فى فيكتوريا سكوير . وبدأت المعرفة تتطور الى صداقة ، وظلت قائمة حتى وفاة ليونارد بعد ٢٧ عاما . وكانت مطبعة هوجارث قد انضمت الى دار شاتو ووينداوس وبهذا اصبحا من اصحاب شركة واحدة . فهو اذن مؤهل للاشتراك مع سبيتر فى استكمال صورة هذا الزواج الفريد لفيرجينيا وليونارد وولف .

فى بحثنا هذا سنركز الضوء الى حد ما على حياة ليونارد وولف وشخصيته لاننا عالجنا حياة فيرجينيا وولف فى عرضنا السابق بمجلة **عالم الفكر** عام ١٩٧٥ ونحن نعرض سيرتها . فالكتاب يبدأ بليونارد وولف ليستعرض أيام صباه ، ويسير المؤلفان على نفس النسق الذى سار عليه كونتين بيل . نشأ ليونارد وولف فى عائلة كبيرة كفيرجينيا وولف ، فقد كان فى منزل وولف تسعة اولاد ومات العاشر فى طفولته . ولد اول طفل عام ١٨٧٧ ، وبانتظام كان يضاف للعائلة فرد جديد كل عام حتى سنة ١٨٨٩ . كان منزل العائلة كبيرا يتناسب مع عدد افرادها ، بالاضافة الى ٨ من الخدم ومربية للاطفال .

كان والد هذه المدينة الصغيرة هو سيدني وولف ــ محام ــ له دخل يربو على خمسة آلاف جنيه فى العام وينحدر من عائلة يهودية كبيرة العدد تتميز « بخشونتها وصرامتها » . كانت الام مارى وولف من مواليد هولاندا وتنحدر هي الاخرى من عائلة يهودية هاجرت الى لندن أيام طفولتها . وكان من المتوقع أن يتتبع ليونارد خطوات والده ويدرس المحاماة ولكن والده توفى عام ١٨٩٢ فى سن مبكرة (٤٨ عاما) ليترك ارملته ومعها ٩ أولاد اكبرهم يبلغ ١٦ سنة واصغرهم ٣ سنوات . اضطرت الارملة الى تسريح الخدم والى الانتقال الى منزل متواضع فى شارع كولينوت . وحصل ليونارد على منحة والتحق بمدرسة القديس بولص ، ثم لحق به ثلاثة من اخوته . وابلى ليونارد فى مدرسة القديس بولص بلاء حسنا ، وتعلم اللغات الكلاسيكية ــ اليونانية واللاتينية ــ وظل يقرأها ويكتبها بطلاقة طوال حياته . عملت اخته بالكتابة للاطفال ونشرت أول قصة لها عام ١٨٩٤ ثم ظهر لها كتابان للاطفال عام ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ . ثم التحق ليونارد بجامعة كمبردج وتبعه ادجار وسيسيل وفيليب . ونقرأ فى مذكراته وهو فى سن ١٨ :

« اعتقد انني بدأت اعلن انني متشكك ، وانني فى المستقبل لن اذهب الى الكنس اليهودى ، وانا متأكد ان هذه الفكرة كانت تراودني حتى قبل ان اتخذ قرارى هذا . وعندما اعلنت صراحة أمام والدتي انني لا أؤمن بيهوة اخذت تبكي ، ولكن دموعها لم تكن مقنعة بما يكفي . لقد حزنت فعلا ... لانني لم اعترف بالرب يهوه ولرفضي الذهاب الى الكنس ولكن حزنها استمر لفترة قصيرة . »

لما تزوج ليونارد من فيرجينيا لم تحضر والدته حفل الزفاف ولا حتى اخوته واخوانه ، ولكنه بالرغم من هذه القطيعة ظل حريصا على زيارتها بانتظام حتى وفاتها . وعندما التحق بجامعة كمبردج كان قد نجح فى تسليح نفسه جيدا كما يقول ، بارتداء عدة « دروع » تقية من هجمات وانقضاضات العالم الخارجي ، ظلت هذه « الدروع » تقى وتحفظ « لب » ذاته فائقة الحساسية . وقد استطاع بمرور السنين ان يقوى هذه «الواجهة» حتى ازدادت سمكا وصلابة . بهذه الدروع الواقية ذهب الى كمبردج عام ١٨٩٩ وهو مسلح بخلفية قوية من الثقافة الكلاسيكية التي اكتسبها فى مدرسة القديس بولص ، وبمنحة مالية تغطي معظم مصروفاته ، وقوقعة متينة صلبة

تقيه صروف الدنيا ، وايمان قوى بذكائه ، وحرية جديدة من معوقات معتقداته .

حواريو كمبردج : جماعة بلومزبرى

كتب ليناردفي الجزء الاول من مذكراته : « من الضرورى هنا ان نقول شيئا عن الجمعية ـ الحواريون ـ وما كان لها من اهمية قصوى فى حياتنا ، وما كان لها من تأثير بالغ على عقولنا وصداقاتنا وتصرفاتنا . » لقد تم اختيار لينارد عضوا فيها عام ١٩٠٢ وكان من بين اعضا الجمعية من طلبة كمبردج ساكسون سيدني تيرنر ، ليتون ستراتشى ، اينزورث ، رالف هوترى ، ج . شيبارد (اصبح فيما بعد وكيل كينجز كوليدج ـ كمبردج) ، وفيما بعد التحق بها مينارد كينز . كان من اعضاء الجمعية العاملين ادوارد مورجان فورستر ورجر فراى وديزموند مكارثي وبرتراند رسل والفريدنورث هوايتهيد وجيرالد بلفور ، ج . هاردى و ج . م . تريفليان واخيرا الفيلسوف جورج مور . وفيما بعد اصبح سبعة من هذه الاسماء اللامعة يكونون دائرة تعرف باسم بلومزبرى وهم : لينارد ، سيدني تيرنر ، ستراتشى ، كينز ، فورستر ، فراى ، ومكارثى مكارثى .

كان اعضاء الجمعية يتم اختيارهم بدقة متناهية. وكان برتراند رسل يعتقد انالجمعية كانت تجتذب اكثر الناس العقلانيين بروزا ولم تكن تسمح قواعد الجمعية ولوائحها بقبول اكثر من ثلاثة اعضاء جدد فى العام الواحد . الا ان بعض بنودها كانت تسمح بقبول بعض الطلبة فى عضويتها قبل تخرجهم من بين من ابدوا منهم مهارات بارزة فى كتابة المقالات أو فى امتحانات القبول للحصول على المنح الدراسية . كانوا يضعونهم تحت المراقبة الدقيقة ويتتبعون سير تقدمهم الاكاديمي فى السنة الاولى على وجه الخصوص من حياتهم الجامعية . فكانوا يدعون لتناول الشاى مثلا أو للتمشى مع اعضاء الجمعية دون ان يعلموا السبب الذى من اجله وجهت اليهم هذه الدعوات . وكان اعضاء الجمعية القدامى يطلقون على هؤلاء المريدين المترهبنين كلمة « اجنة » Embryos .

لم يكن للعواطف أو الدوافع الشخصية أو القرابة أو الوساطة أى دخل فى اختيار الاعضاء ، حتى ان ليزلى ستيفن ، وكان اخوه عضوا فى الجمعية ، لم يحظ بعضويتها بالرغم من شهرته ، وكذلك اولاد سير ليزلى ـ توبى وادريان ستيفن . ولكن جوليان بيل وهو ابن فانيسا ستيفن وكلايف بيل (ولم يكن عضوا) اختير عضوا فى الجمعية بعد ٨٠ عاما من فشل جده فى الالتحاق بها . كان العضو الذى يقع عليه الاختيار يعتبر وكانه « ولد من جديد » عند الاحتفال بتدشينه . وعند دخوله فى العضوية كانوا يقدمونه الى « الفلك » The Ark ـ وهو صندوق من خشب الارز احتفظت فيه الجمعية بوثائقها وفيها محاضرها القديمة والسجلالذى مهره كل عضو بامضائه، وورقة تقدم بها كلعضو وقرأها اماماعضاء الجمعية. من الجدير بالذكر أن اعضاء الجمعية الذين حضروا العشاء السنوى للجمعية فى ١٦ ابريل ١٩٦٩ وبعد التداول فيما لو كان من الممكن اتاحة الفرصة للباحثين للاطلاع على سجلات الجمعية في سنواتها الاولى عند تأسيسها كان قرارهم : « فى الوقت الحاضر ... لن يتم اى تعديل فيما يختص بمبدأ السرية الاساسي . »

كانت اجتماعات الجمعية تعقد ، اثناء الفصول الدراسية ، مساء كل سبت ، ويقدم الشاى ومعه شرائح منالخبزالمقدد والانشوجة التي كان يطلق عليها « الحيتان » . ويجلس الاعضاء فى دائرة على بساط المصطلى يتحلقون العضو الذى سيقرأ عليهم ورقتهالتي تستغرق قراءتها من ربع الساعة الى الساعتين . بعد قراءة الورقة تبدأ المناقشة التي كان من الضرورى ان يشترك فيها كل عضو من الاعضاء . وكان على صاحب الورقة أن يرد على الاسئلة . وفى النهاية يتخذ القرار

بالتصويت المباشر . وقبل ان ينفض الاجتماع يختار الحاضرون موضوعا يعده احد الاعضاء للجلسة القادمة ، يختاره الاعضاء من بين أربعة مواضيع يقترحها من قام بادارةالجلسة، وعادة ما كان احدها من الموضوعات الفكاهية. ولكن معظم المناقشات كانت تدور حول موضوعات ادبية وفلسفية . وقد علق لينارد فيما بعد على عدم اهتمام الجمعية بالمشاكل الاجتماعية قائلا : « لم تبد الاحوال الاجتماعية مثيرة للخوف أو خطرة قبل عام ١٩٠٠ كما تبدو الآن اذا ما تأملناها ... لقد كانت الحرب العالمية الاولى هي التي جعلت الناس تفكر كما نفكر اليوم » .

في هذا دليل واضح على عدم اهتمام فيرجينيا وولف لا بالحرب العالمية الاولى ولا بالاحوال الاجتماعية في رواياتها . ويشاركها معظم الروائيين المعاصرين ممن لهم وزنهم في مجال الادب الحديث في هذا الاتجاه .

لم تكن هذه الاجتماعات قاصرة على الاعضاء من الطلبة ولكنها كانت مفتوحة لبعض الاساتذة والمدرسين من الاعضاء أو أي عضو آخر قد يكون في مدينة كمبردج في وقت انعقادها ، وكان لهم حق الاشتراك في المناقشة الدائرة ولهم راى في اختيار « الاجنة » من الاعضاء الجدد . اما الاعضاء الذين يتخرجون من الجامعة وبالتالي يصعب عليهم المواظبة على حضور اجتماعات الجمعية أيام السبت فقد كان يقال عنهم انهم قد « طاروا » واصبحوا « ملائكة » .

كان الشعور بأهمية الانتماء الى هذه الجماعة يعود بلا شك الى الاجراءات الصارمة التي كانت تتبع في انتقاء أعضائها بدقة والى الاهداف الفلسفية النبيلة التي كانوا يسعون لتحقيقها . كان اعضاؤها اخوانا لأفلاطون (٩) ولعدد كبير من الفلاسفة العظام ، كانوا يسعون للعيش في عالم الحقيقة للميتافيزيقيين الالمان فنجدهم لا يخضعون لعبودية الزمان والمكان. وفي تباين واضح كان يعيش الاخرون — من غير الاعضاء — في عالم الظواهر World of Appearances شأنهم في ذلك شأن «الاجنة» ويطلق عليهم Phenomena وقد كتب برتراندرسل وبعد سبعين عاما يقول : « كان المبدأ الاساسي في المناقشات هو الا يكون هناك من المحظورات Taboos أي شيء ، أية قيود ، ولا شيء يمكن ان يكون مثيرا للاشمئزاز أو باعثا على الصدمة ، ولا عوائق تحد من الحرية المطلقة للفكر والتأمل » .

اضافة الى الاجتماعات الدورية كان يقام حفل عشاء سنوي يترأسه احد « الملائكة » من الاعضاء يقترح نخبا على شرف الجمعية ويستجيب له نائب الرئيس وهو احدث عضو في الجمعية . بعد ذلك ينظم الرئيس سلسلة من الانخاب ، يقدمها الواحد تلو الاخر ويرد عليها بعض الاعضاء من الحضور ، وكانت هذه الانخاب المتتالية مجالا رائعا لابراز فصاحة الحواريين وذكائهم وحنينهم لسوالف الايام . في عام ١٩٢٢ ، عندما كان سير رالف هوتري، الخبير الاقتصادي العالمي ، رئيسا للجمعية كانت الانخاب كما يلي :

الفلك	The Ark
الحيتان	The Whales
بساط المصطلى	The Hearth Rug

---

(٩) اشارة الى سير توماس براون ١٦٠٥ — ١٦٨٢ : Sir Thomas Browne

" ...methink we yet discourse in Platoes denne, and are but embryon Philosophers. " **Hydriotaphia or Urn Burial**, 1658, Ch. IV.

والكتاب تقرير علمي عن ٥٠ من جرار حفظ رفات الموتى اكتشفت في مدينة نورتش بمقاطعة ايست انجليا بانجلترا ويعالج تقاليد وعادات الدفن بوجه عام .

ولكن ، ما هو الأثر أو الاثار التى خلفتهــا العضوية على اعضائهــا وفي المجتمــع والدوائر الادبية والفلسفية ؟

أولا : كان للجمعية دائما بطلها ، وان لم يكن من بين اعضائها العاملين ، بطل عــالمى يحظى بتقديرها واحترامها . ففى السنوات الاولى وقع اختيار اعضائها على بارثولد نيبور Barthold Niebuhr المؤرخ الالمانى الذى ادخل الاساليب العلمية الحديثة فى دراســة التاريخ . وعندما اصبح ستراتشى وليناردمن بين اعضائها اصبح البطل جورج مــور George Moore ، وفيما بعــد عين زميــلا بكلية ترينيتي (كمبردج) ثم استاذا للفلسفة.

كان لجورج مور أثر كبير فى فكر وفلسفة جماعة بلومزبرى وغيرها وذلك فى ثلاثة مجالات اعتبرها من أهم المجالات وهى: تحديدوصياغة السؤال قبل البدء فى الاجــابة عنــه : رفض المذاهب والاراء المعترف بها ما لم يمكن اثبات حقيقتها : التعبير عن الاراء والافكار بأسلوب سهل واضح . وكان السؤال الذى نجده دائما على طرف لسانه هو : «ماذا تعنى بالضبط ؟» كانت عقلانيته المتناهية هى التى اجتذبت الطلبة بجامعة كمبردج الى محاضراته وكان يلقىبآرائه علىمسامعجمهوره مستعينا بملامح وجهه والتعابير التى كانت ترتسم علىقسماته: بريق العينين وفتحمها ، رفع الحــاجبين ، اخراج اللسان وهز الراس بشدة علامة للنفى حتى يشعث شعره . ومع كل هذه المــزايا الشخصية يشير المؤلفان الىشذوذه الجنسى، كما اشاروا الى شذوذ ادوارد مورجــان فورستر وغيره من قبل . وكما قال كينز فيما بعد : « لقد تقبلنا عقيدة جورج مور ولكننــا رفضنا اخلاقياته . » اما ليونارد ، فعلى النقيض من كينز ، فقد انكر عبارة كينز . وهذا الانقسام الواضح فيما يختصباخلاقيات هذه الجماعة انتقل الى اعضاء جماعةبلومزبرى

ثانيا : كانت الجمعية تنفرد بغرابة العلاقة بين رئيسها واعضائها من جيل لآخر . فنلاحظ ان فردا بعينه يمارس نفوذا قويا فى نشاطها وعلى وجه الخصوص فى اختيار اعضائهــا الجدد . فقد خلف ف . د . موريس (١٠) ، فى منتصف القرن التاســع عشر ، هنــرى سيدجويك (١١) وتبعــه فى رئاســتها اليس ماكتاجارت ومن بعده جــورج مــور . ومن الملاحظ أن كل هؤلاء مناساتذة فلسفةالاخلاق بجامعة كمبردج . كان المنصب يتطلب الحذق والبراعة والذكاء ، ولهذا لم تنشأ أزمــات فى تاريخها الطويل حتىعندما التحقبعضويتها ليتون ستراتشى ومينارد كينز وكانا يتميزان بالاندفاع والمزاج الشاذ الغريب والثقة الفائقة بالنفس ، وأصبح لهما صــوت مسموع فى جلساتها . من أسباب تكتم الازمةالتي سنشير اليها قدرة جــورج مور على السيطرة على الثائرين الصغيرين ، ستراتشى وكينز ، فقد كان هو الاخر شابا مثلهما .

كان سبب الأزمة مجرد صدفة ، فبينمــا كان ستراتشى يفحص بعض أوراق الجمعيــة ومستنداتها ، وكان سكرتيرا لها فى ذلكالوقت تأكدت لديه قناعة بأن عددا كبيرا من اعضاء الجمعية القدامى كانوا « يميلون سرا الى الشذوذ الجنسى دون ممارسته » . فــراح هو وكينز دون التقيد بأى ضوابط خلقية

---

(١٠) Frederick D. Maurice : ١٨٠٥ ــ ١٨٧٢من رجال الدين ، التحق بكمبردج عام ١٨٣٢ بكلية ترينيتي ثم بجامعة اكسفورد عام ١٨٣٠ بكلية اكستر . وفى عام ١٨٤٦عين استاذا للادب الانجليزى والتاريخ ، ثم استاذا للاهوت بجامعة لندن . وفى عام ١٨٦٦ اختير استاذا للفلسفة بجامعةكمبردج .

(١١) Henry Sidgwick : ١٨٣٨ ــ ١٩٠٠ تعلم فىكمبردج ثم عين استاذا للفلسفة . استقال من منصبه فيما بعد لاعتراضه على قوانين مجلس الجامعة فيما يختص بمنحالدرجات العلمية للمراة .

يؤكدان أهمية الجاذبية الشخصية فى اختيار الاعضاء الجدد من « الأجنة » ! فيكتب ستراتشى عن أحدهم : « يبدو متوردا مبهجا كما يجب أن تكون عليه الأجنة ! » ولكى يقبل من الاعضاء الجدد من كان « متوردا مبهجا » انحاز ستراتشى وكينز بشدة لمرشحيهما وتمكنا من التغلب على تقاليد الجمعية التى كانت تنص على اختيار الاعضاء من الطلبة فى السنة الاولى . وعندما كانا ينجحان فى ذلك كان الصراع يبدأ بينهما فيمن تكون له حظوة صداقة العضو الجديد . يقول برتراند رسل فى سيرته الذاتية : « كانت العلاقات الجنسية الشاذة بين الاعضاء ولمدة شيئا عاديا ، ولكنها لم تكن معروفة فى ايامى . »

وقد سبب هذا الاتجاه انقساما واضحا بين الاعضاء السبعة الذين اصبحوا فيما بعد من مؤسسى جماعة بلومزبرى : فقد كان ستراتشى وكينز يمارسان الشذوذ الجنسى: ادوارد مورجان فورستر وكان يميل الى ذلك بطريقة مستترة ، وكان اكبر سنا من ستراتشى وكينز ، يبدو انه اتجه الى ممارسة الشذوذ عندما برزت هذه النزعة بوضوح فيهما : اما لينارد وولف وروجر فراى وديزموند مكارثى فقد كانوا من الشخصيات السوية . أما ساكسون سيدنى تيرنر فقد ظل لغزا محيرا . وتكتب فيرجينيا وولف لأختها فانيسا تقول: « لا يستطيع ساكسون أن يقرر شيئا ، حتى فيما يختص بطعامه . »

ثالثا : كان الأثر الثالث الذى خلفته العضوية فى اعضائها هو شدة تغلغلها الى أعماقهم وتأثيرها الشديد فى شخصياتهم .لم يكن الاتصال بالاعضاء مقصورا على أوقات اجتماعات الجمعية الاسبوعية فى كمبردج أو على اللقاءات السنوية فى حفلات العشاء فى لندن . كان لكل عضو بالطبع معارفه واصدقاؤه من خارج الجمعية ، ولكن اواصر الصداقة كانت على أشدها بين أعضاء الجمعية. يقول أحدهم ـ والتر ليف ـ « لم نكن اخوة بالاسم فقط ، بل كنا نشعر ونتصرف كاخوة. » كانوا يتقابلون ليلا ونهارا أثناء الفصول الدراسية ، ويتزاورون أثناء العطلات الصيفية ويتبادلون الرسائل والأسرار وينشدون النصح من القدامى . وغالبا ما استمر هذا الاتصال الحميمى ببعضهم طوال حياتهم .

جماعة بلومزبرى :

هناك مثل مأثور من القرن التاسع عشر يقول « عندما يتوفى الفلاسفة الالمان يذهبون الى كمبردج » وفى كمبردج كان يقال أنه عندما يرحل الحواريون من جماعة كمبردج يذهبون الى بلومزبرى ـ ونظرا لما يكتنف مجموعة بلومزبرى من غموض يجب أن نوضح انه كان يوجد ثلاث مجموعات متباينة تنتمى الى بلومزبرى : أولا : جغرافية المكان ، مثل الحى اللاتينى فى باريس مثلا أو قرية جرينتش فى نيويورك ، فليس لبلومزبرى حدود معلومة ولكن يمكن الاشارة الى بلومزبرى على انه الحى الكائن جنوب شارع يوستون وغرب شارع جرايز ان Gray's Inn وشمال شارع اكسفورد الجديد وهوبرن Holborn ثم شرق توتنام كورت ، وهى المنطقة التى اتخذت اسمها من لقب عائلة بليموند Blemond وكانت « عزبتهم » تحتل هذه المساحة فى القرن الثالث عشر . ثانيا : نسبة الى ذلك الفريق من البوهيميين وربما من المفكرين العقلانيين الذين انتقلوا الى هذه الناحية التى كانت منطقة سكنية هادئة ثم أصبحت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر متهدمة مهجورة الى حد ما . ولقربها من المتحف البريطانى (فقد افتتحت قاعة المطالعة الضخمة بقبتها الكبيرة عام ١٨٥٨) وشارع فليت ، وكذلك لانخفاض الايجارات فيها ، أصبحت قبلة للطلاب والكتاب والفنانين ، ولم ينقطع هذا السيل لفترة طويلة من النازحين اليها ، فقد عاش سوينبرن فى شارع جيلفورد حتى

عام ١٨٧٩ ، وفى عام ١٨٩٤ أسس هافيلوك اليس Havelock Ellis « جماعة الحياة الجديدة » وهى تشبه كوميونات الهيبين الان، وفى ٢٩ شارع دوتى Doughty عام ١٩٠٢ سمح احد كتاب المسرح لأحد شخصيات مسرحيته ان يقول : « ان اعضاء بلومزبرى يعيشون فى اغلب الاحيان على صحن يسمى سمك القد المدخن » .

ووصل بعض من الحواريين من كمبردج الى بلومزبرى ليكونوا عاصمة صغيرة لهم . وكان عليهم العثور على مكان يلتقون فيه ، مكان يشبه مساكن الطلبة فى جامعة كمبردج ، بعيدا عن رقابة الكبار يستطيعون فيه الدخول والخروج دون التقيد بمواعيد معينة ،ودون أن يرصد أحد حركاتهم وتصرفاتهم .ووجدوا هذا المكان المنشود عام ١٩٠٤ فى منزل عائلة ليزلى . فقد توفى ليزلى ستيفن من سرطان فى المعدة واصيبت فيرجينيا وولف بأول انهيار عصبى وارسلتها العائلة الى فيوليت ديكنسون لتعيش معها فى هيرتفوردشر وهناك ولاول مرة سمعت « الاصوات » ورأت طيورا تغنى باليونانية (انظر روايتها **مسز دالواى**) ، وادوارد السابع يتفوه بعبارات نابية .وعندما عادت الى منزلها بعد ستة اشهر كانت فانيسا قد انتقلت بالعائلة من منزلهم فى ٢٢ شارع هايد بارك الى منزل آخر مجاور فى ٦٤ ميدان جوردون . كان فى المنزل الجديد مكان متسع وقاعة كبيرة يستطيع فيها الحواريون واصدقاؤهم أن يلتقوا ويعقدوا اجتماعاتهم دون أن تحد من نشاطهم أى معوقات أو قيود فيكتورية عتيقة .

كانت المجموعة تضم ستراتشى وكان كما تصفه فيرجينيا وولف : « جوهر الثقافة ... كان يعشق اشعار بوب Pope وكان محط انظار اساتذته فى كمبردج حتى أن أحد اساتذته ــ دكتور جاكسون ــ قال له : مهما منحوك من درجات ... فلن يوفوك حق قدرك . » كان هناك سيدنى تيرنر الذى كان ملما بالادب اليونانى ويحفظه عن ظهر قلب ، ولم يكن هناك أى شىء يستحق القراءة بأى لغة لم يقراه . وكان لا يخرج ابدا من بيته بالنهار ، رفيعا صامتا غريب الأطوار يشبه ستراتشى الى حد كبير . كان اذا رأى بالليل نورا يسطع من نافذة جاء يطرق على النافذة كالفراشة ، ويبدأ فى الكلام حوالى الساعة الثالثة صباحا ليثير الجمع بالمعيته وحديثه الممتع . كان كلايف بيل يحضر هذه الاجتماعات ويقال انه لم يفتح كتابا قبل التحاقه بجامعة كمبردج ولكن بعد التحاقه بها أصبح مهووسا بأشعار شيلى وكيتس ، واصبح شغله الشاغل قراءة الشعر وقرضه ، وكان بالاضافة الى ذلك فارسا متمرسا يجيد ركوب الخيل والصيد . اما ليناردوولف فقد رحل الى سيلان بعد زيارته الاولى لمنزل فانيسا وفيرجينيا . ففى عام ١٩٠٤ ترك انجلترا وظل بعيدا عنها لسبع سنوات وبالتالى لم يشترك فى لقاءات بلومزبرى ولا فى الاجتماعات التى كانت تعقد ايام الخميس .

كان لحضور فيرجينيا وولف لتلك الاجتماعات واستماعها للمحاورات والمناقشات الأدبية والفلسفية التى كانت تجرى فيما بينهم اثره البالغ فى تزويدها بحصيلة من المعلومات عوضتها عن النقص فى تعليمها ، وكانت بمثابة تعليم جامعى كانت فى اشد الحاجة اليه . وكانت أحيانا تضطر لقراءة ما قرأه الاعضاء لتستطيع مجاراتهم فى الحوار والمناقشة .

استمرت هذه الاجتماعات لمدة عامين فى ٤٦ ميدان جوردون . ونجد اسهام فيرجينيا

فيها منشورا فى الكتاب الاول والثانى : Books & Portraits ، Moments of Being . وبعد وفاة أخيها توبى وزواج اختها فانيسا سقط كل قيد عن المحظورات واخذت المناقشات تدور بحرية تامة وان لم تكن مطلقة، واصبح الجنس موضوعا يلوح فى افق كل مناقشة ويدخل فى حياة كل فرد من افراد الجماعة ، وبالتدريج اخذ يحتل الصدارة ليصبح الموضوع الرئيسى فى كل حوار . تقول: « لقد كان التحدث عن الجنس ينفذ الى احاديثنا . ولم تكن كلمة لوطى من الكلمات المحرمة فى قاموسنا اللغوى . كنا نناقش الموضوع بنفس الحماس الذى كنا نناقش به طبيعة الخير والشر . ومن الغريب أن نفكر الان كيف اننا كنا متحفظين وكتومين ولمدة طويلة ... والان لم نعد نتحدث عن شىء آخر ... كنا ننصت باهتمام بالغ للأمور الغرامية بينهم . »

ومع ذلك نراها تكتب عام ١٩٢٤ :«تضجرنى العلاقات الجنسية اكثر مما كانت فى الماضى » وتسأل نفسها : « هل اتكلف الاحتشام ؟ » . وهذا يعنى أنها لم تكن تتعاطف مع تصرفات هذه المجموعة . وكتبت لستراتشى عام ١٩١٢ لتصارحه بأن « تصرفات هؤلاء الحواريين وعواطفهم المفتعلة تثير فى الاشمئزاز وتدفعنى الى التقيوء . » .

ويجب أن نفرق بين اهتمامها بتصرفات جماعة كمبردج التي لا تتقيد بالمحظورات ، وهو اهتمام ادبى عقلانى ، وبين معتقداتها التى ترسخت فيها من المذهب البيوريتانى التطهرى الذى نشأت فيه . وحتى عندما كانت فى سن ٥٨ كتبت : « لا شىء فى هذه الدنيا يعادل الحب الطاهر الملائكى بين فتاة وفتى فى أول حب لهما لبعضهما . » وكانت دائما تؤكد انها تعنى بذلك فترات الخطوبة المهذبة المحترمة وليس الى ذلك « الحب غير الرسمى . »

وبحلول عام ١٩١١ اصبحت جماعة بلومزبرى رافدا من مجموعة كمبردج واخذت تضرب عرض الحائط بكل التقاليد وتناقش كل المحظورات بحرية مطلقة وظلت فيرجينيا واختها فانيسا تعيشان وسط هذا الجو الغريب .

ماذا عن لينارد وولف ؟

فى ورقة قراها لينارد وولف فى كمبردج قبل تخرجه وكان عنوانها « جورج أم جورج أم كلاهما » طرح سؤالا عما اذا كانت حياة الحوارى الكمبريدجى الحقة هى التى تسير على هدى من فلسفة جورج مور فى الحياة أم التى تتبع خطوات جورج تريفيليان أم هى خليط من الاثنين . كانت الورقة تؤيد السبيلين، وانتهى فيها لينارد برأى مفاده أن الحياة مزيج من الاسلوبين ـ وعلى استاذ التأملات ـ جورج مور ـ ان ينشط ليكتب عن منهج للتعليم فى بريطانيا . وقد اصبح تريفيليان فيما بعد استاذا للتاريخ الحديث بجامعة كمبردج (١٩٢٧ ـ ١٩٤٠) ثم رئيسا لكلية ترينيتى ـ كمبردج من ١٩٤٠ الى ١٩٥١ .

هذا الحل الوسط الذى توصل اليه لينارد وولف يلخص لنا حياته . كان ينوى دراسة القانون فى بادىء الأمر ولم يستقر رأيه على حال واحد ، فكان يغير اتجاهه باستمرار الى أن وصل الى السنة الثالثة وحصل على المرتبة الثالثة وخاب امله وامل استاذه الدكتور تيلر . واستمر للعام الرابع يدرس الكلاسيكيات على أمل الحصول على الزمالة فيما بعد ولكن خاب مسعاه للمرة الثانية وحصل على مرتبة

الشرف الثانية ! فاستمر يدرس عاما آخر العلوم السياسية وفشل فى ذلك فشلا ذريعا وكان ترتيبه ٦٩ ممن أدوا الاختبارات فى ذلك العام . ويعود السبب فى فشله الى انه لم يأخذ هذه الدراسات مأخذ الجد ، فقد كان فائق الاعتداد بنفسه وبذكائه فلم يعبأ بتطوير معلوماته فى الكلاسيكيات أو بدراسة مقررات العلوم السياسية بجد . وتضاءل امله فى الحصول على وظيفة فى وزارة الخارجية أو الخزانة وكتب فى مذكراته يقول : « كان اقصى ما كنت اتمناه هو الحصول على وظيفة فى ادارة البريد أو فى مصلحة الضرائب . وكان سنى أكبر مما يسمح لى بالذهاب الى الهند . واحسست أنه لن يمكننى احتمال البقاء طوال عمرى فى مكتب بريد أو فى سومرست هاوس ، ولهذا قررت ان اقبل وظيفة فى ادارة المستعمرات . وتقدمت بطلب للعمل فى سيلان ... ووجدت نفسى ولدهشتى وفزعى موظفا حكوميا فى سيلان . »

كتب ليونارد وولف هذا الكلام بعد خمسين عاما من التحاقه بهذه الوظيفة وهو يتأمل ويستعرض حياته فى هدوء . ولكنه كتب لجورج مور عام ١٩٠٤ : « انا فى حالة ذهنية يرثى لها واعانى من يأس تام . لقد تسلمت وظيفة سيلان واكرهها ، ولكن الظروف غلبتنى على أمرى . » كان قبوله للوظيفة رد فعل لفله ربما ، ولكن السبب الرئيسى الذى دفعه للقبول كان عجز موارده المالية .

واعد نفسه لهذه المرحلة من حياته ، فاجتاز الكشف الطبى وودع اخوانه الحواريين ، واصدقاءه ، وقال وداعا لعائلة ستيفنز فى ٤٦ ميدان جوردون ، واخيرا عائلته . وفى نوفمبر ١٩٠٤ ابحر الى كولومبو على ظهر السفينة « سوريا » .

حياة المنفى !

يعالج الجزء الثانى من سيرته الذاتية السنوات السبع التي قضاها فى سيلان فى تسلسل زمنى للأحداث . وتعتبر هذه السنوات بمثابة « المطهر » الذى كان عليه ان يمر به قبل ولادته الثانية وقبل عودته الى انجلترا . فهو يؤكد لنا انه كان ناجحا فى المهام التى أوكلت اليه . وكان لهذه الغربة أثرها فى صقل شخصيته وتحويلها من شاب « متعجرف مغرور حاد المزاج » الى شخص صلب العود جاسىء الفؤاد بالنسبة لماضيه محصنا ضد التحسر على الماضى . »

وفى جو يشجع على الاسترخاء لا على العمل الجاد والاجهاد ، كان يستطيع ان يعمل لعشر ساعات يوميا فى الكتابة والقراءة والدراسة دون كلل . واستطاع ان يتعلم كتابة وقراءة لغة التاميل ومن بعدها السنهالية ، ودرس القانون ليستطيع أن يمارس عمله كحاكم للمقاطعة يفصل فى القضايا والمنازعات . كان قادرا على تحمل المسؤولية ويركب حصانه لساعات تحت شمس استوائية حارقة . وقد جعلته هذه الوظيفة فى نظر ستراتشى « لوردا على مليون نسمة من الملونين . » وقد انجز فى هذه الفترة اعمالا تعتبر سجلا حافلا ومنها: اعداد اول احصاء لمقاطعته ، وذلك باستعمال وسائل خاصة قام بتصميمها بنفسه ، جمع اكبر كمية من الملح فى المحطة التى كان مسئولا عنها ، استطاع ان يكافح ، ولمدة عامين ، مرض الفواق وداء الفم والقدم فى الماشية ، وادخل نوعا جديدا من المحاريث تغنى عن استعمال الدواب التى تهرس الحقول ، انشأ أول جمعية تعاونية لشراء آلة للدرس بمبلغ ١٥ جنيه ، اشرف على تجمع دينى من ٤٠٠٠ نسمة بمفرده وسنه ٢٩ عاما ، هذا بالاضافة الى انه كان

يقضى فى المنازعات بين القبائل واصحاب الأراضى والفلاحين .

وجد فى عمله فى سيلان تحقيقا لذاته ونجح فى أن ينسى الماضى ويعيش فى الحاضر وكان مصمما على أن يجعل من نفسه انسانا ناجحا اينما كان . ولكى لا تنقطع صلتـه بالعالم المتحضر احضر معه كمية لا بأس بها من الكتب منها الاعمال الكاملة لفولتير فى ٧٠ مجلدا . هذا الرجل المجرب صاحب الدرع الواقى استطاع أن ينمى قدراته فى جميع المجالات : كان يشترى الويسكى بالجملة ، ستة صناديق فى المرة الواحدة ، كان منزله محط بنات الهوى فى المنطقة ، اشترك فى جميع الالعاب الرياضية ـ التنس ، الجولف ، السباحة ، السكواش ، الكريكيت ، الهوكى ، البولو ، انقذ رجلا من الغرق ، كان يمتلك حصانا واربعة كلاب للصيد والحراسة ، التحق بفرقة سيلان للرماية بالبندقية والمسدس ، سجل ارقاما قياسية فى الصيد : عام ١٩١٠ اصطاد ٤٥٠ طائرا من طيور الشنقب ، ١٥ من البط الأخضر النهرى ، ١٩ من الحمام البرى ، ٤ من الديوك البرية، ٧ من السقساق الذهبى ، ٥ ارانب برية ، ٩ من الغزلان ، كان يلعب الورق من أجل الربح وكان يراهن على أى شىء من نتائج الانتخابات فى السياسة الامريكية الى نتائج الغراميات المحلية . وقد ربح ١٧ جنيها فى سباق خيول دولى ومبلغ ٦٩٠ جنيها فى سباق آخر . كان اصدقاؤه يستلفون منه عند الحاجة واستمرت شهرته فى المقاطعة حتى بعد رحيله عن سيلان فقد اشيع هناك انه ورث ٦٠٠٠٠ عندما غرقت السفينة تيتانيك وعلى ظهرها احد اقربائه .

لكن خطاباته التى ارسلها لستراتشى تقطر أسى بين طيات سطورها . كان دائم الشكوى من اهمال زملائه من الموظفين ومن قذارة المواطنين ، ومن المناخ القاسى ، من الحمى والاكزيما والدودة الشريطية والقوباء (مرض الثعلبة) والصداع والاسهال . وكانت معظم رسائله تعالج موضوعين : العمل واليأس أو الحواريين من كمبردج والنساء . وعن النساء فى حياته قبل زواجه من فيرجينيا نجد انه قاسى مثلها من احباط بعد آخر . نراه يقع فى غرام زوجة احد زملائه ، وكانت اكبر سنا منه بكثير ، لأنها كانت الوحيدة فى بلدة جافنا التى يمكن النظر الى وجهها دون الاحساس بالاشمئزاز ! ومن بعدها تعرف على عانس هى الاخرى اكبر منه سنا ومن بعدها فتاة فى سن ١٨ كان يرقد معها فى وضع افلاطونى على شاطىء البحر ، كما يؤكد فى خطاباته لستراتشى ، يحتويها بذراعيه على الشاطىء الرملى بجوار بحيرة وتنفذ الى انفه رائحة النجيل . « ولسنوات عديدة فيما بعد ، » كما يقول ، « كنت كلما اشم رائحة النجيل القوية فى مدينة ورثنجتون فى انجلترا تبرز فى رأسى صورة جوين (اسمها) ورمال جافنا فى سيلان . » ويبدو انها هى الاخرى ظلت تحتفظ بذكراه ، فقد احتفظت بكلبه آرجوس (محنطا بالطبع) فى حجرتها لمدة خمسين عاما .

العودة الى انجلترا :

عاد الى انجلترا فى ٢٤ مايو ١٩١١ بعد ستة أعوام ونصف وكان سنه ٣١ عاما ، وتوجه مباشرة الى منزل والدته ومن بعده ذهب الى كمبردج ليقابل ستراتشى الذى اوحى اليه بفكرة الزواج من فيرجينيا . وهنا لابد من الاشارة الى التباين الواضح بين مزاج لينارد ومزاج فيرجينيا فربما كان هذا الفارق هو العائق الوحيد الذى كان يقف حجر عثرة

فى طريق زواجهما . ولكن بالاضافة الى ذلك الفرق فى الأمزجة الشخصية كان هناك عوائق اخرى نوجزها فيما يلي :

أولا : الحالة الصحية لفيرجينيا وانهيارها العصبى المتكرر من جانبها ، وذلك الارتجاف العصبى الذى كان ليناردیشکو منه من آن لآخر مما اضطره فى بعض الاحيان (فى سيلان) الى ارجاء النطق بالحكم فى بعض القضايا حتى تثبت يده وتتوقفعن الارتجافليستطيع أن يوقع على الوثائق الرسمية .

ثانيا : علاقات كل منهما العاطفية بآخرين . كان والتر لامب يلاحق فيرجينيا ومن بعده سيدنى واترلو الذى طلب يدها رسميا . كما ان ليناردبعد عودته الى انجلترا كان يقابل فتاة شابة من افراد عائلته ولم يكن على استعداد للتخلى عنها حتى يعرف مصيرالعلاقة بينه وبين فيرجينيا .

ثالثا : الفجوة الثقافية بين عائلتى وولف وستيفن ، وليست الفجوة بين اليهودى الذى تحول الى البروتستنتيةوالمسيحى اللا ادرى، ولكن بين الطبقة الوسطى المهنية والطبقة الارستقراطية المثقفة العقلانية المرفهة .

ولكن العائق المهم كان الفرق فى الأمزجة الشخصية . ففى الرواية التى كتبها ليناردأثناء فترة الخطوبة يتحدث باسهاب عن تلك العوائق التى كانت تشكل خطرا يهدد فكرة الزواج برمتها . وتطول قائمة اسباب الخلاف بينهما فى الأمزجة وما يعتد به فى هذه الحالة اختلاف واحد مهم لعب دورا هاما فى حياتهما حتى بعد الزواج وهو ما يمكن ان يطلق عليه « الوجهان المختلفان للحب » ، فالحبيشمل الرغبة الايجابية لحب الآخرين والرغبة السلبية الأخرى لأن يكون الشخص موضع حب الاخرين .ويبدو أن معظم الناس ــ رجالا ونساء ــ لديهم هذه الرغبة المزدوجة ولكنها غالبا ما تكون بنسب متفاوتة تختلف من شخص لآخر .

فمثلا كان ستراشى يحب دائمابعاطفة قوية ويطارد هدفه بلا هوادة وبشىء من العنف احيانا . ولكنه لم يكن لديه الرغبة الشديدة فى ان يكون هدفا لحب الاخرين له . وكانت ڤيرجينيا وولف على العكس من ذلك. كانلديها الرغبة الواضحة فى ان تكون « موضوعا » لحب الاخرين ورغبة ضئيلة فى ان يكون الحب من جانبها هى (وهذا واضح فى رسمها لشخصية مسز رامزاى فى **الى الفنار**) . ومع ذلك كانت تحب افرادا بعينهم ــ والدها ووالدتها واخاها توبى واختها ڤانيسا ، وزاد حبها لكلايف بيل عندما تزوج اختها ڤانيسا . لقد استحوذت صورة « الام » على خيالها دائما وهذا واضح فى رواياتها. كانت مثلا تحب ڤيوليت ديكنسون ومادج فون ــ وهما أكبر منها سنا بكثير ــلانها كانت ترى فيهما صورة « الام » . وكانتتطلق على مادج فون لقب « ماما » وكانت تطلب منها ان تعاملها « كطفل الكانجارو » (ولا تخفى الاشارة والرمز هنا ــ فطفل الكانجارو يظل فى « جيب » امه لفترة بعد ولادته حتى ينمو) الذى يود دائما ان يحبو ليستقر فى حضن الام. وامراة اخرى ــ اكبر منها سنا ــ ڤيتا ساكفيل ويست ــ تقول عنها فيرجينيا : « انها تفدق علي برعايتها الامومية وحمايتها وهذا ، ولسبب لا اعلمه ، هو ما كنت دائما ارغب فيه من كل شخص . »

دائما نرى هذه الصورة وهذا الاحساس فى معظم روايات فيرجينيا وولف : الفتاة التى لا ام لها فى **الرحلةالى الخارج** وفى **مسز دالواى** وفى **الامواج** وفى **الى الفنار** . او تتوفى الام بعد بدء الرواية ــ وفجاة ــ كما فى **الى الفنار** . ومن الغريب ان نجد هذا الاسلوب متبعا فى بعض روايات فورستر ــ وكان من اعضاء جماعة بلومزبرى . ففى **رحلة الى الهند** نرى الدكتور عزيز ارملا كما تموت مسز مور وهى الشخصية المحورية فى الرواية . كذلك فى **هواردز اند** تموت مسز ويلكوكس وتخلف منزلها الريفى العتيق لمارجريت التى تتزوج

مستر ويلكوكس حسب رغبة زوجته قبل وفاتها وكما تريد فى وصيتها .

حتى لو نظرنا الى الحيوانات فى منزل فيرجينيا فسنجد ان الحب كان من جانب واحد مما دفع كونتين بيل مؤلف سيرتها الى الاشارة الى هذا الاحساس بانه « غريب وشاذ . » كانت فيرجينيا تحتفظ بكلب دائما ولكنها لم تكن ممن يحبون الكلاب !؟ ومن الغريب ايضا انها كانت فى علاقاتها مع اصدقائها المقربين تعتبر نفسها « حيوانا » ـ شيئا يجب ان يدلل وان يغدق عليه الحب والعطف والحنان !

اما لينارد فكانت الرغبتان فيه ممزوجتين بالتساوى ـ كان فى استطاعته ان يحب وكان لديه الرغبة ايضا فى ان يحبه الاخرون . ولم يخطىء ليتون ستراتشى عندما كتب الى لينارد عام ١٩٠٩ ليقول له ان فيرجينيا « كانت تتوق لان يحبها احد ما . » كانت من الناحية الذهنية فقط ترغب فى ان تحب بشدة وبعنف ، ولكن لم يكن بطبيعتها القدرة على هذا العطاء وكانت صريحة فى ذلك : « كما قلت لك وبقسوة فى ذلك اليوم ، » كتبت الى لينارد ، « انا اشعر بجاذبية جسدية فيك . وهناك لحظات ـ كانت واحدة منها عندما قبلتنى فى ذلك اليوم ـ اشعر فيها باننى مجرد حجر ، لا اكثر ولا اقل . » ولكنها تسرع لتضيف : « ومع ذلك فرعايتك واهتمامك بى يطغيان على تماما . » لقد وصفها لينارد فى مذكراته واسبغ عليها اسم اسباسيا Aspasia وهو اسم محظية يونانية (٤٤٠ ق.م.) اشتهرت بحكمتها وجمالها وذكائها . وكانت لسنوات عديدة عشيقة لبيريكليس الذى افتتن بجمالها حتى انه هجر زوجته ، وكان سيتزوجها لولا وجود قانون استنه هو يحرم زواج الاثينيين من اجنبيات . كان لالمعيتها الفضل فى ان صار منزلها مركزا الحياة الادبية والفلسفية واخيرا اتهمت بالعقوق وانقذتها بلاغة بيريكليس فى الدفاع عنها . وفى النهاية اعترف بأبوته لابنه منها بموجب قانون أثينى خاص .

هكذا يصف لينارد زوجته في مذكراته :

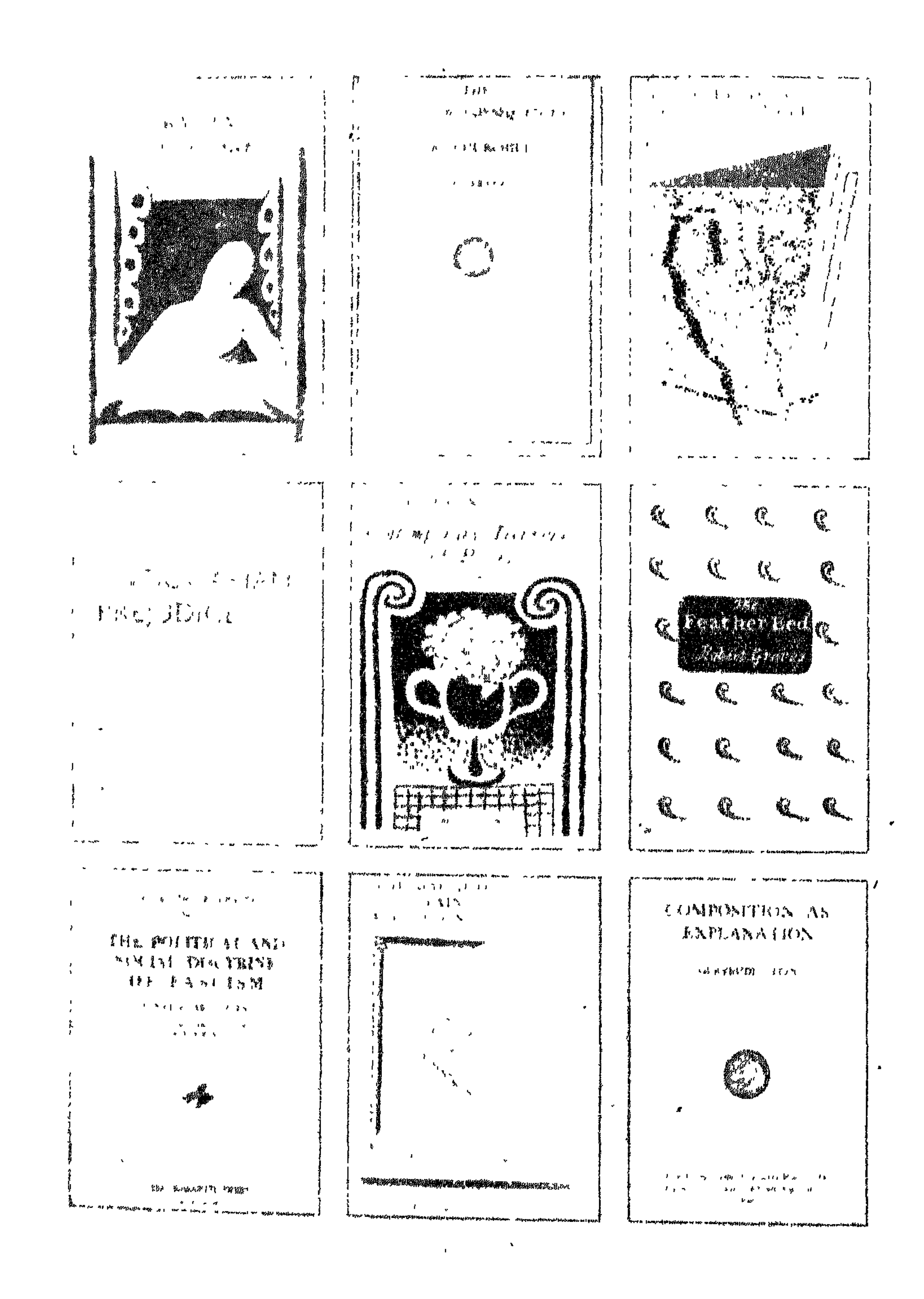
« لقد وقعت فى حب اسباسيا .. وربما يعود ذلك الى ان عقلها لا يهاب شيئا ، فليس هناك حقيقة او واقع لا يمكنها مجابهته ، التعامل معه بوضوح وبصراحة . فهى واحدة من ثلاث نساء من الممكن ان يعرفن ان الروث هو الروث والموت موت ، والجنب جنب .. ولهذا السبب ، ربما ، يبدو انها تأخذ الحياة بغاية الجد . انها فى الواقع لا تعرف الاحساس ـ وهو وحده الذى يحرر العقل والجسد ـ بانه لا شىء يهم فى واقع الامر . انها تطلب الكثير من الارض ، من الناس الذين يزحفون عليها . انا دائم الفزع حينما ارى ان عينيها وقد تركزت على الصخور الشامخة تجعلها تتعثر وسط الحصى . »

وفى مكان اخر يكتب :

« تسألنى عن قلبها ؟ احيانا اظن انها لا تملك واحدا ، وانها لا تهتم الا بما سيحدث . فى الواقع ، انها خلقت من الثلج الازلى ، ومن الصخور التى يتكون منها جوهر الحقيقة الخفى. ومع ذلك أقسم ان هذا لايمكن ان يكون صحيحا ، فالشمس فيها تأتى من القلب. » .

بعد زواجها بسنوات قالت لأحد أصدقائها: « ان أعظم لحظة فى حياة انسان هى أن يخرج الى الحديقة ويقطف بعض الأزهار ، وفجأة يطوف بذهنه خاطر وهو : ان زوجى يعيش فى هذا المنزل ـ وهو يحبنى ! » لم تقل : « زوجى يعيش فى هذا المنزل **وانا احبه** » .

يعالج الكتاب بعد ذلك دفاتر حسابات العائلة ومطبعة هوجارث ولا يضيف المؤلفان شيئا مثيرا اللهم الا بعض الوثائق والارقام التى قد يجد فيها البعض ـ وهم قلة ـ اهتماما خاصا بالمصروفات والدخل لكل منهما . ولكن الاضافة الجديدة هى حصر الكتب التى قامت مطبعة هوجارث بنشرها .



بعض اغلفة الكتب التى نشرتها
مطبعة هوجارث

وفى عام ١٩٦٦ تسلم لينارد خطابا من رئيس الوزراء البريطانى هارولد ويلسون يعرض عليه أن يكون اسمه من بين الاسماء التى ستعرض على صاحبة الجلالة الملكة اليزابيث لمنحه لقب شرف . ورد عليه لينارد يعتذر لأنه كان دائما ضد فكرة الانعام بالالقاب أو حتى قبولها . واضاف يقول فى خطابه : « منذ سنوات عرض رامزاى ماكدونالد على ڤيرجينيا تكريما مماثلا ، ولأنها كانت تشاركنى الرأى ، فقد رفضت قبول العرض ، وقد قمت بنفسى بكتابة ردها على خطابه بكلمات تشبه الكلمات التى استعملها الآن فى ردى على خطابك » .

وظل لينارد بعد وفاة ڤيرجينيا يعمل بجد ونشاط حتى عام ١٩٦٩ ، ولا سيما فى حديقة منزله التى افتتحت لجمهور فى يونيو ٢٨ كما تقضى بذلك التقاليد . وفى أغسطس أصابته الحمى ولم يستجب للعلاج وتوفى فى ١٤ اغسطس عن عمر يناهز التاسعة والثمانين . ويقول المؤلفان ربما راودته تلك الاسطر التى كان دائما يرددها فى اجتماعات كمبردج .

لا حياة تظل الى الأبد تسير
فالموتى لا يقومون ليتحدوا المصير
مكدودا مرهقا ، ذلك النهر الصغير
سيجد فى طريقه آمنا حتى يصب
فى البحر الكبير

* * *

دراسـات نسـائيـة *

فتحيه محمد ابراهيم

لا بد أن تعترينا الدهشة اذا قرأنا لأحد رواد الفكر الانساني هذا الراى عن تعليم المـرأة **« ينبغي أن يرتبط تعليم النساء بحاجتهن الىاسعاد الرجال ، وتقديم العون لهم ، واكتساب حبهم وثقتهم حتى تصبح حياتهم هنيئة وسارة ،فهذه هى واجباتهن فى سائر الأزمان والتى ينبغى تلقينها لهن منذ الطفولة »** .(١)

---

* Flexner, E. ; **Century of Struggle**, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

Davidson, S. ; **Loose Change : Three Women of Sixties**, Collins, London, 1977.

Macintyre, S. ; **Single and Pregnant**, Croom Helm, London, 1977.

Chamberlain, M ; Fenwomen : **A Portrait of Women in an English Village**, Virago & Wuartet Books, London, 1977.

1. Flexner, E.; Century of Struggle, p. 23.

وسـوف تزداد دهشتنا اذا عرفنا ان هذا الرائد هو **جان جاك روسو** مؤلف « العقد الاجتماعى » الذى اشتهر باسم « انجيل الثورة الفرنسية » ، ثورة الحرية والاخاء والمساواة ،وهذا يوضح كيف ان « المساواة» مقولة ثقافية يمكن ان تأخذ معانى خاصة ذات أبعاد سياسية أو اقتصادية او اجتماعية متقدمة بالنسبة للظروف القائمة ، في حين يظل المعنى الخاص بالنظرة الى الرجال والنساء تقليديا لايتناسب مع درجة التقدم فى النواحى الاخرى ، وهذا مظهر هام من مظاهر قضية المراة التي تشغل اهتمام حركات التحرر النسائى الحديثة ، ففى أمريكا مثلا يرتبط الحديث عن « الاضطهاد » بالتفرقة المعروفة بين البيض والملونين ، ويناضل الكثيرون من أجل رفع هذا الاضطهاد عنهم ، في حين أن هناك اضطهادا آخرا تعانى منه النساء الامريكيات فى كثير من مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية بالرغم من انهن يشكلن اغلبية السكان ، وتذكر كرستن **آمندسن** Kirsten Amundsen فى كتابها « الاغلبية المغلوبة على أمرها » أن هذا الاضطهاد « النوعى » الواقع على النساء لاينال حظه الكافى من الاهتمام نتيجة السيطرة الايديولوجية للرجال على سائر وسائل الاعلام ومنابع القوة فى المجتمع الامريكي بصورة تساعدهم على غرس اتجاهات فكرية معينة لدى الافراد منذ نعومة اظفارهم تجعلهم يرون في الاوضاع القائمة أمرا « طبيعيا » لايثير الرغبة فى تغييره بل في الابقاء عليه والاقتناع به .

ويبدو أن رد الفعل بين النساء فى كثير من انحاء العالم كان قويا الى الحد الذى جعل الحركات النسائية تجتذب اعدادا هائلة من النساء ومن الرجال ايضا ، وتناقش قضايا جديدة لم يتعود الناس على مناقشتها من قبل كموضوع « الانوثة » ذاتها مثلا ، فبعد ان كان انصار المراة يؤكدون فى البداية ان باستطاعتها ان تجمع بين الامومة والعمل المنزلى والعمل الخارجي ونواحى النشاط الاخرى دون ان يؤثر ذلك على أنوثتها ، اصبح انصارها الحاليون يعبرون عن سخطهم على تعرض المراة لتحمل كل هذه الاعباء ويتساءلون عما اذا كان من واجب المراة حقا أن تثقل كاهلها برعاية الاطفال وبالاعمال المنزلية وكل تلك المظاهر التي اصطلح المجتمع على اعتبارها ادوارا طبيعية للمراة باعتبارها ربه البيت ، وامتدت التساؤلات الى معنى الانوثة ذاتها وعن حقيقة وجود تلك الفروق العضوية المميزة للرجال والنساء ، وعما اذا كان من الممكن ارجاعها الى عوامل بيئية وثقافيه ، وبالتالى تفقد أساسها البيولوجى وتصبح مظاهر اجتماعية لا تستحق كل هذا الاهتمام الذى يثار من حولها ، « وهذا معناه **فى آخر الامر أن الحركة الجديدة لاتستهدف شيئا اقل من ظهور » امرأة جديدة « أو نوع من النساء يختلف كل الاختلاف عما عهدته الانسانية حتى الان» (٢)**

ويبدو أن استجابه هيئة الامم المتحدة لهذا الاهتمام المتزايد بقضية المراة واعلانها عام ١٩٧٥ عاما دوليا للمراة كان بمثابة تكريس لحركات التحرر النسائية في شتى انحاء العالم واعلان عن أن المجتمع الدولى أصبح مستعدا لسماع صوت المراة وتفهم وجهة نظرها ومناقشتها في كل ماتطمح اليه من أهداف ، وقد بلغت الكتب المؤلفة عن قضايا المراة ارقاما قياسية منذ ذلك التاريخ ، بعضها يعبر عن التأييد والبعض الاخر عن المعارضة الشديدة كما اثبتت المراة قدرتها فى كثير من هذه المؤلفات على التعمق فى الدراسة والقدرة على العرض المقنع ، وسدت بذلك ثغرة كانت قائمة فى المكتبة الانسانية تمثلت في ناحية في

(٢) د . احمد ابو زيد : « المراة » ، عالم الفكر ، المجلد السابع ، العدد الاول ١٩٧٦ ، ص ١٠

قلة الكتب التي تعالج قضايا المرأة على أساس علمي ومن ناحية أخرى فى قلة عـدد النساء اللائي يشاركن فى هذا المجال وهـن أولـى بمناقشة موضوعاته من الرجال . وقد أشار أحد النقاد الامريكيين الى افتقاد دور المرأة في كتب التاريخ الامريكي التي يؤلفها الرجال وانعكاس ذلك علىالاتجاهات الفكرية للناشئين في قوله « من حق أبنائنا التلاميذ أن يتساءلوا عما اذا كانت النساءالامريكيات قد ساهمـن بأى دور فى تقدمنا القومى يجدر تسجيلـه ، فهذا الصمت الذى يصر عليه مؤرخونالايعنى الا شيئا واحدا ، وهو أن نصف سكاننا كانوا مجرد كم مهمل فى تاريخ هذه البلاد ، فى حين ان قصة كفاح المرأة من أجل حقوقها تمثـل فصلا من أنبل فصول تاريـخ ديموقراطيتنا الامريكية » (٣)

لقد قدمت **سيمون دى بـوفوار** تفسيرا حديثا لهذه الظاهره ــ ظاهره اضفاء الاهمية على انجازات الرجل والتقليل على مر العصور من شأن كل ماتقوم به المـرأة ــ في كتابهـا الشهير « الجنس الثانى » عندما ذكرت ان المرأة قد ارتبطت طوال تاريخها بالرجالأكثر من ارتباطها بغيرها من النساء ، وانها لذلك لم تتميز بوحدة نوعية لها شخصيتها وتاريخها ومنجزاتها واتجاهاتها وامالها المشتركة مثلما يحدث بالنسبة للعمال مثلا ، وانما قبلت وضع التبعية للرجل منذ أقدم العصـور فأصبـح العالم هو عالم الرجل يطـور فيه حياتـه في مجالات العلم والفن والتكنولوجيا وغيرهامن الانشطة العامة ، فى حين شغلت المرأةبالولادة ورعاية الاطفـال وادارة المنزل وغيرهـا مـن الانشطة العائلية الخاصة والتي بدتأهميتها هزيلة بالنسبة لما يبدعه الرجل من ابتكارات تساعد فى تشكيل وجه المستقبـل ،وتعودت المرأة منذ زمن طويـل علـى تقبـل وضعهـا المتخلف بالنسبة للرجل ، حتى انها اصبحت تهلل لانتصارات الرجـال وتعلى مـن قـدر انجازاتهم ، فى حين تبدو انجازاتهـا قليلـة الاهمية حتى في نظرها هى ، وأصبحت أيـة خطوة تخطوها المرأة فى طريق التقدم منحـة تكسبها من الرجل ، ومهما أوهمت نفسهـا بأنها قد استقلت عنه فانها فى الحقيقة مازالت مرتبطة به ودائرة فى فلكه . (٤)

وفى مقابل هذه النظرة التى توحى بأنالامل ضعيف امام وصول المرأة الـى منابع القـوة الحقيقة فى المجتمع وتغيير وضع التبعية للرجل ساعدت موجةالنشاط الحديثةالتي عبرتعنها الحركات النسائيةالمعاصرة ومئات الدراسات الخاصة بقضايا المرأة على معالجة هذهالمسألة من زوايا أخرى تكشف عن أن مفهوم « المرأة الحديثة » يختلف عن المفهـوم التقليدى الذى ساهم الرجال ــ الى حد كبير ــ في تحديـد سماته . فعندما تتحدث J. Collier مثلا عن علاقة المرأة بالسياسة تقول « ان المرأة التي اتحدث عنها ليست تلـك الفتاة الودود أو الزوجة المجهدة أو الام الحانية التـي تعانـي فى محاولتها الاستفادة من المواقـف التـي تواجهها ، وانما اعنى تلك المرأة ذاتالاعصاب الباردة التى تحسب لكل شيء حسابا حتى تستفيد من كل منابع التحكم فى العالم المحيط بها ، والتي تسعى الى القوة والقـدرة علـى تحديد تصرفاتها بلوتصرفات الاخرين ايضا» (٥) وعندما تكتب **اليانور فلكسنر** E. Flexner عن « قرن من الكفاح » مسجلة تاريـخ صراع

---

3. Flexner, E.; Century of Struggle, p.x.

(٤) دكتور احمد ابو زيد : « المراة والحضارة » عالم الفكر المجلد السابع العدد الاول ١٩٧٦ ، ص ١٨ ــ ٢٠

5. J. Collier, „Women in Politics'' in Women, Culture and Society, Rosaldo, M & Lamphere, L Stanford University Press, 1974, p. 90.

المرأة الامريكية من اجل تأكيد ذاتيتها ، تذكر ان الجانب الاكبر من التحديات التي واجهتها يرجع الى تلك الاطاراتالتقليدية التى حددها مجتمع الرجال لدور النساء ، ولهذا فانعلى المرأة اليوم ان تواجه التحدى وان تستفيد من تجاربها الماضية فى القاء الضوء على ماينبغى عمله في الحاضر والمستقبل ، « وفي النهاية فان كل النساء وكلالرجالسوف يستفيدون من هذه الصورة الحقيقية والمتوازنة للمرأة والتي ستظهر من خلال دراسة التاريخ ، هذه الدراسة التي ستوضح كيف ان النساء قد ساهمن بنشاط ليس فقط فى تشكيل مصيرهن بل أيضا مصير هذه الامة » (٦)

●●●

واذا تناولناكتاب « **قرن من الكفاح** »كمثال لعرض التحديات التى تواجه المرأة فاننا سنخرج بنتائج تبدو فى ظاهرها خاصة بالنساء الامريكيات ولكنها فى حقيقتهاتعبير عن تجربة النساء بوجه عام من أجل اثبات وجودهن في هذا العالم جنبا الى جنب مع الرجال ، وتمتاز هذه التجربة الامريكيةبأنها واضحة المعالم ، وبأن تفاصيلها مسجلة منذ وطئت اقدام المهاجرين الاوروبيين — رجالا ونساء ــ أرض العالم الجديد ، ومن ثم يمكن ذكر العديد من الشواهد المكتوبة التى تبلور الاتجاهات والقيم التى كانت سائدة بالنسبة للقضايا موضع البحث ، ويكفى ان نعرض هنا لمظهرين من مظاهر هذه التجربة هما : الكفاح من أجل فرص متكافئة في مجال التعليم ، والكفاح من أجل الحصول على حق التصويت .

فمن الاصوات المبكرة التى طالبت بحق المرأة فى التعليم هانا كروكر H. Grocker التى نادت عام ١٨١٨ بأن من حق المرأة ان تدرس كل العلوم المختلفة » ، ولكن سوف يكون من الخطأ وسوء الحكمة ان تحاول اية امرأة اتخاذ موقف المرافعة أمام القضبان فىالمحاكم لانه ما من قانون يمكن ان يعطيها الحق فى أن تنحرف عن أدق أصول اللياقة »(٧) فهنا امتزاج واضح بين التجديد والالتزام وهو موقف يختلف عن موقف **فرنسيس رايت** F. Wright التى نادت بعد ذلك بعشر سنوات بأن من حق المرأة ان تحصل على كل ماتؤهلها له قدراتها ، مستندة فى دعواها الى أن تقدم الرجال انفسهم لا يمكن ان يتحقق طالما فرض على المرأة هذا الوضع المتخلف « فمن غير المجدى على الاطلاق تحديد قدرات النصف الاكثر اهمية وتأثيرا في نوعنا الانسانى ، لانه ان لم يتم توجيهها نحو الخير فسوف تتجه الى الشر ، ولو ان النساء اتخذن الموقف الذى ينبغى لهن في ميزان التقدم اذن لتحدد وضع النوع الانسانى كله من جديد »(٨) ، وقد دفعت فرنسيسرايت ثمن مثل هذه العبارات التقدمية غاليا ، اذ اتهمت بأنها تدعو فى كتاباتها الى الالحاد والحرية الجنسية ، واتخذ البعض من اسمها صفة تنعت به من يراد الاساءة الى كرامتها ، ومع هذا فان تأثيرها شمل بعد ذلك كل من جاء بعدها من رائدات الحركة النسائية فى مجال التعليم ومنهن **ايما ويلارد** E. Willard التى حاولت أن توسع دائرة المستفيدات من التعليم العالى عن طريق منح القروض لغير القادرات منهن ، على أساس سدادها بعد ذلك عند اشتغالهن بعد التخرج ، كما نادت بضرورة تنظيم مشروع لتخريج فتيات مؤهلات يقفن على قدم المساواة مع زملائهن من الرجال فى ميادين العمل المختلفة وخاصة التدريس .

6. Flexner, E. ; Century of Struggle, op. cit., p. xiii.
7. Ibid. p. 24.
8. Ibid. p. 27.

وقد تحقق هذا المشروع بالفعل على يدى **مارى ليون** M. Lyon عام ١٨٣٧ التى رسمت خطتها على أساس أن تبنى المؤسسة بالجهود الذاتية ،وتبرعت بالالف الاولى من الدولارات، وتولى بعض الرجال تشكيل لجنة لجميع التبرعات من رجال الاعمال بالولاية مراعاة للتقاليد السائدة ، ولكنهم فشلوا فى جمع المبلغ المطلوب فتولت مارى ليون بنفسها هذه العملية ، وعقدت الاجتماعات العامة وخطبت في الحاضرين من أجل التبرعات ، حتى لامها الكثيرون على سلوكها الذى بدا معيبا في نظرهم ، فكتبت فى احدى رسائلها اى ضمير فيما أفعل ؟ ان قلبى يشعر بالسقم وروحى تتالم من جراء تلك الرقة الفارغة او ذلك الخواء المهذب ، اننى أقوم بعمل عظيم ولن اشعر باليأس(٩) وجدير بالذكر انمعظم المبلغ المطلوب قد تم جمعه من المزارعينوصغار الحرفيين والنساء العاملات وربات البيوت ، ولهذا كانت قائمة التبرعات تضم مبالغزهيدة وصلت الى ست سنتيمات ، وهكذا انشئت كلية Mount Holyoke العريقة والتى افسحت المجال بعد ذلك لانشاء كليات أخرى مثل Vassar عام ١٩٦٥ و Harvard Arnex عام ١٨٧٩ .

اما برودنس كراندال P. Crandall فقد اختارت لنفسها مجالا آخر تكافح فيه وهو تعليم الفتيات الزنجيات ، وذلك بعد ان واجهت تجربة قاسية فىمطلع حياتها كمدرسة عندما قبلت فى مدرستها احدى الفتيات الزنجيات ، فقوبلت بعاصفة من الاستنكار مطالبة بطرد تلميذتها الجديدة ، ولكنهافضلت اغلاق المدرسة على طردها ، ثم بدات تطوف فى الولايات الشمالية داعية الاباء الزنوج الى ارسال بناتهم لمدرستها التي خصصتها لهن في ولاية كونيكتيكت عام ١٨٣٣ ، واستمرت موجة الاستنكار تلاحقها فى مقرها الجديد ، ولكنها واصلت عملها غير مبالية بها ، فدبر لها معارضوها احدى التهم وسجنت بسببها رهن التحقيق الى ان أفرج عنها ، ثم سنت الولاية تشريعا ينص على ان تعليم التلاميذ القادمين من ولايات اخرى امر غير جائز قانونيا وقطعت امدادات المياه عن المدرسة ، وامتنع اصحاب المحال عن التعامل مع المدرسة وتلميذاتها عندما يخرجن لشوارع المدينة حيث كان الصبية يلاحقوهن بقذف الاحجار ، بل ان الاطباء بدورهم امتنعوا عن تقديم الخدمة العلاجية لهن ، وبالرغم من كل هذه التحديات واصلت برودنس كراندال رسالتها مدة عام ونصف ، وكان والدها يجلب لها الماء من بئر يبعد ميلين عن المدرسة ، كما ساعدها بعض المتعاطفين معها في جلب الغذاء من القرى القريبة حتى تم اغلاق المدرسة بعد أن نصب بعض الرجال المقنعين مدافعهم ذات ليلة حول المبنى واطلقوا قذائفهم على حجرات الدور السفلى منه فدمروها ، بينما قضت المدرسة وتلميذاتها ليلة لا تنسى فى الدور العلوى منه، ومازالت احدى قاعات جامعة هوارد للزنوج فى واشنطن تحمل اسم برودنس كراندال الى اليوم .

ومن المفارقات فى هذا المجال ان الزنوج الامريكيين من الرجال قد سبقوا النساء الامريكيات في الحصول على حق التصويت بعد الحرب الاهلية ، وكان على المرأة الامريكية ان تبدأ صفحة جديدة من الكفاح السياسى من اجل حصولها بدورها على هذا الحق .

ومن رائدات هذا الميدان لوسى ستون L. Stone التى قطعت مئات الاميال عام ١٨٦٧ داعية الرجال والنساء الى مساندة المرأة فى هذه القضية ، وقد سجل زوجها الذى رافقها في رحلتها بعض مظاهر هذه الرحلة السياسية فى رسالة لاحد اصدقائه يقول فيها « كنا نذرع الولاية طولا وعرضا فى عربة مكشوفة

9. Ibid. p. 34.

غير مريحة نصعد بها التلال أو نهبط الوديان ونخوض عبر القيعان الموحله والصخور المتناثرة ونواجه العواصف الشديدة فى البرارى الشاسعة لنقف في النهاية وسط جمهور من المستمعين فى عديد من الاماكن المتباينة ، فهذه الليلة في احدى المدارس وغدا فى احدى الكنائس وبعد غد فى احد المحال أو فى مبنى محكمة أقيمت جدرانها ولم يتم سقفها بعد » (١٠) ، ولكن المعارضة كانت شديدة ليس فقط بين الافراد العاديين وانما أيضا بين بعض أعضاء الكونجرس ، فقد عبر أحدهم عن موقفه قائلا « ان المراة التى تأخذ على عاتقها وضع جنسها في موقف المواجهة مع الرجل انما تحيل ما تم تحقيقه من انسجام بين عناصر المجتمع الى حرب وتجعل من كل منزل جحيما على هذه الارض(١١) وعبر آخر عن رايه من زاوية أخرى فى قوله « يبدو لى أن الله قد وهب نساءنا طبيعة رقيقة وديعة لا تلائمها معارك الحياة العامة فلديهن رسالة أسمى وهى اعداد رجال المستقبل»(١٢) ولهذا لم يكن غريبا ان تنال المراة أربعة آصوات فقط في مجلس ولاية كولومبيا مثلا بينما عارض حقها فى التصويت سبع وثلاثون نائبا .

ولجات بعض رائدات الحركة مثل **اليزابث** ستانتون E.Stanton وسوزان انتوني S.Anthony الى اتخاذ استراتيجية جديدة تركز على ادخال الاصلاح المطلوب لا فى مجالس الولايات وانما على المستوى الفيدرالى ، وكان لابد لذلك من القيام بحملة اعلامية تستخدم فيها وسائل النشر المختلفة ، وتم لذلك اصدار صحيفة نسائية باسم « الثورة » عام ١٨٦٨ جعلت شعارها « لا مزيد على حقوق الرجال ولا انتقاص من حقوق النساء » وكان لها اثر واضح فى تجميع اعداد متزايدة من النساء حول أهداف واضحة وآمال مشتركة ،وظهر ذلك في الدعوة لعقد مؤتمر عام ١٩٦٩ لمناقشة حق المراة فى التصويت ، وانبثقت عن هذا المؤتمر « الرابطة النسائية من أجل حق التصويت » ، وفي عام ١٨٧٠ ظهرت «الجريدة النسائية » فى نفس اليوم الذى ولدت فيه من قبل جريدة « الثورة » وكانت المفاجاة عندما أحرزت المراة الامريكية أول انتصاراتها فى معركة المطالبة بحق التصويت لا على المستوى الفدرالى ولا فى احدى ولايات الشمال ولكن في احدى ولايات الغرب الامريكى ، ففى ولاية يومنج Wyoming وافق حاكمها على أن تدلى النساء بأصواتهن فى انتخابات عام ١٨٧٠ ،ولم يحدث ــ كما توقع البعض ــ تدافع وخروج على النظام من جانب النساء ، بل على العكس تقاعس عدد كبير منهن عن الادلاء بأصواتهن خوفا من التجربة ، ولكن هذه البداية بالرغم من ذلك شدت أزر المطالبات بحق التصويت في باقى الولايات .

وخلال العشرين عاما التالية توزع نشاط الحركة النسائية بين مجالات ثلاثة : تنظيم المظاهرات الانتخابية ، واقامة الدعاوى القانونية ، والنشاط السياسى ، ففى صبيحة يوم الانتخابات فى أية مدينة كبيرة كان الناس يشاهدون مئات النساء وهن يتوجهن الى المركز الرئيسى للادلاء بأصواتهن ،وعندما يواجهن بالرفض كن يتوجهن الى منصة أخرى عليها صناديق انتخاب مماثلة لصناديق الرجال وتجلس أمامها زعيمات الحركة النسائية وتؤدى النساء واجبهن الانتخابى كما لو كن قد حصلن على حقهن فى التصويت بالفعل ، وقد سجلت مندوبة « الثورة » هذه الملاحظات فى أحد تقاريرها « .. ذكرت لي

10. Ibid. p. 149
11. Ibid. p. 151
12. Ibid. p. 151

احدى الفتيات انها تشعر بانها قد صارت أقوى عزما بعد أن أدلت بصوتها ، كمالاحظت أن بعض النساء قد انفقن يومهن كله في احضار صديقاتهن الى قاعة الانتخاب ، وكانت الفتيات يهرعن بعد التصويت الى منازل المتزوجات لرعاية أطفالهن لحين قيامهن بواجبهن الانتخابي الا تخفف هذه الحقيقة من انزعاج أولئك الذين يخشون على أطفالهن من الاهمال في يوم الانتخاب ؟ » (١٣) ، وعندما تكررت هذه المحاولات بدأت السلطات تنذر زعيمات الحركة بأن الادلاء بصوت غير قانوني في صناديق الانتخاب بشكل جريمة يمكن ان تعرض مرتكبها للغرامة أو السجن ، ولم يفلح الانذار في ايقافهن وعقدت بالفعل محاكمة شهيرة لسوزان انتونى فى ١٧ يونيو ١٨٧٣ استغلتها فى الدفاع عن حق المرأة في التصويت ، وعندما حكم عليها بالغرامة اعلنت انها لن تدفع دولارا واحدا منها ، هادفة من ذلك الى تصعيد القضية الى مستويات اعلى ، ولكن يبدو ان الوقت لم يكن قد حان بعد لتبلغ هذه الجهود المتوالية ثمرتها المرجوة نتيجة عدة عوامل من بينها ضعف فاعلية التنظيمات النسائية القائمة، واعتماد الحركة على الجهود الفردية للرائدات اللائى كن ينتهزن فرصة أى اجتماع أو احتفال عام من أجل الاعلان عن مطالبهن ، ومن ذلك مثلا ما فعلته خمس منهن بزعامة سوزان انتونى واليزابيث ستانتون عندما دخلن قاعة الاحتفال بيوم الاستقلال عام ١٨٧٦ ، وفى حضور امبراطور البرازيل كضيف شرف ، واخذن طريقهن الى المنصة الرئيسية وسط دهشة الجميع ليسلمن الى رئيسى الحفل وثيقة بمطالبهن ثم يعدن بين صفوف الجالسين لينثرن على رؤوسهم يمينا ويسارا مئات المنشورات التى تحمل نفس المطالب ، وعندما يخرجن الى الساحة المحيطة بالمكان ويجدن آلاف الناس في الانتظار لا تفوتهن الفرصة فيتوجهن الى منصة الفرقة الموسيقية وتقف سوزان انتونى لتقرأ على الجميع نص الوثيقة التى سلمتها فى الداخل عن حق المرأة فى التصويت .

وفى عام ١٨٧٨ تبنى احد انصار قضية المرأة في الكونجرس عرض ما عرف باسم « تعديل أنتونى » على اللجنة المختصة والذى ينص على أن « حق مواطنى الولايات المتحدة فى التصويت لا ينبغى انكاره أو انتقاصه ، سواء على مستوى الولايات المتحدة أو على مستوى اية ولاية على أساس الجنس » ، وتقدمت اليزابيث ستانتسون بشهادتها ولكن لم تحظ بموافقة الحاضرين ، وتكرر عرض المشروع سنة بعد أخرى ، وكانت دائما فرصة لاسماع اعضاء الكونجرس صوت المرأة الامريكية وقد تعاطف معها بعضهم مؤكدا أن « حق التصويت هو الحق الاولى الاعظم الذى تنبثق عنه سائر الحريات » في حين عارض البعض المشروع بشدة متسائلا « من الذى قاد حمامات الدم فى الثورة الفرنسية ؟ النساء .. وفى مدينة باريس كانت القوة الرئيسية التى تقود الدهماء فى يد أولئك الذين خلقهم الله ليصبحن ملائكة الرحمة على وجه الارض »(١٤) وكانت نتيجة التصويت ستة عشر صوتا مؤيدا ، وأربعة وثلاثون صوتا معارضا وتغيب أربع وعشرون عضوا، ولم يحظ المشروع بموافقة الكونجرس الا بعد ذلك باكثر من اربعين عاما .

وبعد وفاة سوزان انتونى عام ١٩٠٦ بدأ كما لو أن الفراغ الذى خلفته وراءها لا يمكن شغله ولم تعد الاجتماعات بين التيارات النسائية تتوالى بنفس الحماس ، القديم ، وبدأ ذلك في مشروع جمع توقيعات اكبر عدد من النساء على العريضة المقدمة للكونجرس بشأن حق المرأة فى التصويت ، فقد كان

13. Ibid. p. 168

14. Ibid. p. 178

العدد المستهدف هو جمع مليون توقيع ، ولكن لم يتم جمع سوى اربعمائة واربعة آلاف توقيع فقط خلال عامين كاملين ، وقدمت العريضة في ربيع عام ١٩١٠ ، ورأت هاريوت ستانتون ابنة اليزابيث ستانتون ان تعيد تنظيم الحركة على أساس الاعتماد على دعم النساء العاملات وليس ربات البيوت ، حتى تضمن توفر حد أدنى من الوعى السياسى ، واطلقت على التنظيم اسم « الاتحاد النسائى السياسى » ، ونجح هذا التنظيم فى الدخول الى مجال الاتحادات العمالية واجتذاب عدد كبير من العاملات الى عضوية الاتحاد حتى بلغ العدد عام ١٩٠٨ تسعة عشر الفا ، وارتبطت الحركة النسائية الامريكية بالحركة المماثلة فى بريطانيا ، وانتشرت فروع التنظيم الجديد فى الولايات المختلفة ، وتعددت المؤتمرات والمظاهرات السلمية واللقاءات السياسية بين جموع العمال والعاملات على أبواب المصانع الضخمة ، وبدت الروح العمالية الجديدة تظهر في مثل هذه العبارات التى ردت بها احدى الزعيمات على ما يدعيه البعض من خوف على أنوثة المراة نتيجة اقحامها فى الحياة السياسة ، « ان المراة التي تضطر للوقوف على قدميها في المصنع الذى تعمل به ثلاث عشر أو أربع عشرة ساعة متصلة وسط الحرارة الشديدة والبخار اللافح لن تفقد مزيدا من أنوثتها اذا هى توجهت الى صناديق الانتخاب مرة واحدة كل عام »(١٥) ، وقد اخذت مسيرات النساء مظهرا جديا يثير الاعجاب بدلا من روح التهكم والسخرية كما كان الامر فى الماضى ، وهذا ما يبدو فى وصف احد الصحفيين لاحدى المسيرات فى نيويورك عام ١٩١٢ ابتهاجا بحصول النساء على حق التصويت في سبع ولايات امريكية » أن النساء اللاتى تعودن على مشاهدة محال الطريق الخامس من خلال النوافذ اللامعة لسياراتهن الفاخرة كن يسرن جنبا الى جنب مع الفتيات الشاحبات الهزيلات ، وعلى جانب الطريق تجمع آلاف الرجال والنساء الذين انعكست عليهم جدية المشهد وهم يرون صفوفا من الطبيبات والمحاميات بأروابهن التقليدية ، والمهندسات والفنانات والمشتغلات فى المطاعم والمنازل ، واعدادا هائلة من العائلات بالمصانع ومن الولايات السبع التى منحت المراة حق التصويت وكلهن يسرن بحماس أذهل الجمهور الذى ازدحم على الجانبين » (١٦) ولكن بعض المظاهرات النسائية تعرضت لاعمال العنف كما حدث في المظاهرة الكبيرة التى قامت بها النساء أمام البيت الابيض فى مارس ١٩١٣ حيث سارت خمسة آلاف امراة يطالبن الرئيس ولسن بحق الانتخاب ، وحدث اعتداء من بعض الرجال المعارضين على ما يقرب من مائتين منهن ، كما اعتقل رجال الشرطة ما يقرب من هذا العدد موجها اليهن تهمة تعطيل المرور ، ومع نهاية عام ١٩١٣ كان عدد الولايات قد ارتفع الى تسع ولايات تسمح للنساء بالتصويت فى الانتخابات العامة للكونجرس وتسع وعشرين ولاية أخرى تسمح لهن بالتصويت فى انتخابات المجالس المحلية فقط ، وعندما ارتفع العدد عام ١٩١٦ الى اثنتى عشرة ولاية أعلن عن تشكيل الحزب النسائى الوطنى وورد فى بيان اعلانه ان النساء أصبحن يشكلن ثلث عدد الاصوات اللازمة لانتخاب رئيس الجمهورية ، واذا زاد عددهن بعد ذلك على هذه النسبة فسوف يصبح بامكانهن تحديد من سيتولى منصب الرئاسة من المرشحين ، وبالفعل نبهت هذه الحقيقة سائر الاحزاب السياسية وبدات تشير فى برامجها الى حق المراة في التصويت ، وفى نفس الوقت تصمت بالنسبة لكيفية اخراج هذا الحق الى حيز التنفيذ ، وجاءت الشرارة من روسيا بعد ثورتها على الحكم القيصرى عام ١٩١٧ واعلان

15. Ibid. p. 267
16. Ibid. p. 268

المســاواة بين الرجال والنساء فى كافةالحقوق والواجبات فبـدات المظاهـرات النسائية فى أمريكا تتخذ موقفا يتسم بالعنف للمطالبـة ببعض الحقوق التى أصبحت المراة الروسية تتمتع بها ، ووقعت المصادمات بين النســاء ورجال البوليس وأودع الكثيرات منهــن في السجن فى الولايات المختلفة .

واشتعلت الحرب العالمية الاولى وانفسح المجال أمامالنساءللعمل فى شتى ميادين الانتاج والخدمات بدلا من الرجال ، وقويت الحركة العمالية النسائية،وتطوعت الكثيرات فينواحى الخدمة العسكرية المناسـبة داخـل أمريكـا وخارجها ، ومع هـذا ظلت آمـال الجميـع مرتبطة بالدورة القادمة للكونجرس عام ١٩١٨ والتى ستجدد فيهاأخذ الاصوات على «تعديل انتونى » الذى يطالب للمراة بحق الانتخاب ، وعندما اخذت الاصوات صباح العاشر مـن يناير ١٩١٨ بدأ واضحا مدى التغيير الـذى أحدثته الحركة النسائية فى اتجاهات اعضاء الكونجرس فقد غير الكثيرون مواقفهم مـن الرفض الحازم الى التأييد لتكون النتيجة فى نهاية الامر ٢٧٤ صوتا مؤيدا مقابل ١٣٦ صوتا معارضا،وعندما أعلنت النتيجة تعالتصيحات آلاف النساء المحتشدات في الخارج بالهتـاف والاناشيد الجماعية ، ومع هذا فان القانون لم يتم اصداره بالفعل الا بعد ذلك بأربعة عشر شهرا أى فى أغسطس ١٩٢٠ .

• • •

بعد هذا العرض لقرن كامل من كفاح المراة الامريكية مناجل حقها فىالتعليموفيالتصويت، لابد ان يتبادر الى الاذهان تساؤل عـن الدور الحالى للمراة الامريكية وريثة هذا التراث من الكفاح السياسى والاجتماعى ، وسوف نواجه فى هذه الحالة بمظاهر مختلفة لهذا الدور ، يمثل بعضها امتدادا طبيعيا للنشاط القديم الذى يحاول احراز المزيد من الانتصارات فى معركة المساواة مع الرجال، بينما يمثلالبعض الاخر اتجاهات جديدةاصبحت شائعة فيالعالم الغربى بين طوائف الشباب من الجنسين بعد الحرب العالميـة الثانيـة ، ففى حين تمثـل « المساواة » القيمة الاساسية بالنسبة للاتجاه الاول فان « الحرية » تمثل القيمة الاساسية بالنسبة للثانى ، ولكن الكفاح القديم للمراة الامريكية من اجل مساواتها فى الحقوق مـع الرجال جعل مفهوم المساواة اكثر وضـوحا وتحديدا من مفهوم الحرية ، فايـة خطـوة جديدة تحرزها الحركة النسائية تمثل اضافة الى رصيدها التاريخى في طريق المساواة مـع الرجال فى التعليم والاجور والحقوقالسياسية والوظائف العامة وغيرها ، ولكن عندما تتمسك الفتيات الامريكيات بالحرية كأساسلاسلوبهن فى الحياة فانهن لا يدركـن الحقيقـة الهامة المتمثلة فى أن ما يعتقدون أنه حرية كاملـة انما هو في واقع الامر ذلك النمط من الحرية الذى شكلته أجهزة الاعلام القوية والمؤسسات المسيطرة على الحياة الامريكية ، بحيث يلائم ما تهدف اليه من اخضاع لا شعورى لوجدان الفرد وعقله لايديولوجيـة معينة ، حـددت معالمها تلك الاجهزة والمؤسسات . فاذا كـان من حق المراة الامريكية ـ شأنها شأن أىفرد امريكي آخر ـ أن تسلك فى حياتها على أساس الحرية الفردية المطلقة فانها لا تملك شـيئا أمام ذلك الاصرار من جانب أجهزة الاعـلام على تأكيد صورة الرجل كنموذج للايجابيـة والتحمل والقدرة على المخاطرة والمنافسـة ، وتأكيد صورة المراة كنموذج للاذعان والسلبية وتحاشى المنافسة مما يساعد على استمرار هذا الوضع الذى يجعل من النساء الامريكيات اللائى يشكلن نسبة ٥٣٪ من تعداد السكان أغلبية مهضومة الحقوق فى واقع الامر بالرغم من تلك المظاهر المعروفة عن الحرية الفرديـة غير المحدودة ، « والطريف ان المراة الامريكية

رغم كل ما تثيره حولها من ضجة لا تمثل غير ٣٪ من المناصب الهامة فى الادارة العليا وذلك على الرغم من أن ٤٠٪ من النساء الامريكيات يزاولن مهنة ما »(١٧)

وفى ضوء هذه الحقيقة يمكن ان نفهم تلك الشخصيات التى يعرضها كتاب « **التغير التسيب** » (١٨) والتى اختارتها المؤلفة **سارا دافيدسون** S. Davidson **لتكون نماذج** لبعض الانماط التى شاعت منذ الستينات من هذا القرن فى الولايات المتحدة : تاشا Tasha الفتاة البوهيمية التى تود أن تستمتع بالحياة المنطلقة للفنانين من الشباب ، **وسوزى** Susie **الفتاة اليسارية** التى تشارك فى المظاهرات واعمال العنف ضد السلطة ، وسارا Sara الصحفية التى ترصد حركة التغيير فى المجتمع من خلال انعكاساتها على الشخصيات التى تروى أحداث حياتها ، ومع اختلاف الاتجاهات الفكرية والسلوكية للفتيات الثلاث الا أن الخيط الذى يجمع بينهن هو التصميم على الا يتزوجن طلبا للحياة الامنة او تحت ضغط العرف السائد » **وكان هذا اشبه بالقسم الذى اقسمنا عليه فيما بيننا لاننا كنا نامل في أن نجعل من حياتنا رحلة مثيرة بقدر الامكان حتى ولو تعرضنا لمعاناة الآلام عند الضرورة »(١٩)** ، ولنحاول الان أن نصحبهن فى رحلة حياتهن لنرى الى اى حد كانت مثيرة بالفعل .

فالفترة الاولى قضينها معا فى طلب العلم بجامعة باركلى ، وكن يعشن معيشة مشتركة.

وتوضح الملاحظات التى ذكرت عن عائلاتهن انهن ينتمين الى الطبقة المتوسطة ، وان كل واحدة منهن قد مرت بتجارب غير عادية فى طفولتها أو مع بداية فترة المراهقة أثرت في تحديد خطوط حياتها بعد ذلك ، **فسوزى اليسارية** مات والدها فى حادث طائرة وهى في العاشرة ، وتربت فى بيت خالتها واحست بعزلتها عن الاخرين بالرغم من محاولتهم اجتذابها للمشاركة فى حياتهم العادية ، **وتاشا البوهيمية** تعرضت لتجارب مبكرة جعلت العالم يبدو لها » مليئا بالمخلوقات الخرافية والاشباح والشياطين والشراك الخادعة والسحرة المشعوذين والضفادع التى تقفز فجأة والاغصان التى تنهش من يقترب منها»(٢٠) اما **سارا** فكانت تعانى من طولها الفارع الذى كان يبدو شاذا الى الحد الذى جعلها تتعرض منذ الطفولة للعلاج الطبى الذى فشل فى وقف النمو المتزايد ، فكانت تشعر لذلك بالضيق وتشعر بأنها لن تسعد في صداقتها مع الاخرين لانهم بالضرورة سيكونون أقصر منها ، نحن اذن امام شخصيات ذات أبعاد سيكولوجية معينة تحتاج الى تفسير تصرفاتها السلوكية ليس فقط في ضوء الاطارات الفكرية العامة لاقرانهن من الشباب الامريكى وانما أيضا فى ضوء التاريخ النفسى لكل واحدة منهن ،ومن الممكن القول بأن المؤلفة صاغت الاتجاهات المتباينة بين الشباب فى صورة شخصيات تمثلها ، أو انها صاغت اراءها فى الشيوعية وفى التفرقة العنصرية وفي ادمان عقاقير الهلوسة وفي اختلاف القيم بين جيلي الاباء والابناء وفى غير ذلك من الموضوعات فى هذا القالب الروائى.

17. Dye, Thomas.; Who's Running America?
عرض سلامة احمد سلامة ، العربى ، العدد ٢٢٠ مارس ١٩٧٧ ص ١٤١
18. Davidson, S; Loose Change : Three Women of the Sixties, p. 141
19. Ibid. p. 16
20. Ibid, p. 26.

ومهما يكن الامر فان ما يهمنا هنا هو التعرف على مظاهر ذلك ((التغير المتسيب)) الذى تشير اليه المؤلفة والذى يمثل ظاهرة شاعت في العقدين الاخيرين تعبر عنه لدى الشباب مظاهر الحيرة والشعور بالضياع والرغبة فى تأكيد الذات والقدرة على الاختيار فى مواجهة قوى ظاهرة أو خفيفة دأبت على فرض سطوتها ومفاهيمها التى يراها الشباب تقليدية ومتخلفة . ومن الواضح ان اول مجال تتجه اليه سارا وتاشا وسوزى في التعبير عن هذه المشاعر هو أكثر شىء يخصهن ويشعرن بأن من حقهن وحدهن التصرف فيه وهو العلاقة الجنسية ، فما يبدو لنا انحلالا انما يمثل فى نظرهن احد مظاهر التعبير عن الحرية والقدرة على الاختيار ((لقد قررنا ان نكون مثل نساء د.هـ. لورنس))(٢١) وبعد هذا القرار الجماعى كان على كل واحدة منهن ان تحل مشاكلها مع الجنس الاخر ، وان تظهر للاخريات مدى نجاحها فىعقد الصداقات فتثور مشاعر الغيرة بل والكراهية لديهن وان لم يتم التعبير عنها صراحة ، تقول سارا ((كنت احب تاشا واكرهها وكنت احسدها واشعر دائما بالزهو متى رآنى الاخرون بصحبتها))(٢٢) ، ولم تتوان سارا عنالمشاركة في الحفلات وعقد الصداقات وهى حريصة على أن تقص بدورها على زميلاتها مثلما يقصصنه عليها .

ومن الحوافز التى كانت تكمن وراء هذا الاقبال على تجربة كل ما هو جدير برغبة الفتياتفىالظهور بمظهر العارفاتحتىلا يرميهن احد بتهمة يأنفن منها وهى الجهل بالاشياء ، وقد اتفقن على ان الناس نوعان : من يعرف ومن لا يعرف ، ومع اصرارهن على الاستقلال عن ذويهن كن يحصلن على ما يردن معرفته من خلال التجربة والمحاولة والخطأ ، وكن الى جانب ذلك يسهل استهواؤهن عنطريق من يعجبن به عندما يتحدث أمامهن ويتحولن بسرعة عبر الاتجاهات الفكرية المتباينة ، فسوزى تعجب بفتى يسارى ويعرفها باصدقائه المتطرفين وتخشى بينها وبيننفسها أن تبدو فى نظرهم فتاة محافظة فتسايرهم وتحضر اجتماعاتهم ((ولكنهم عندما كانوا يتحدثون عن الاستعمار الجديد كانت هى تفكر في الهامبورجر))(٢٣) وتروى سارا أنها ذهبت مع احدى زميلاتها لتشارك فى احدى المظاهرات المؤيدة لحقوق الزنوج وتتحدثعن ((الاثار)) فى هذه التجربة السياسية الجديدة قائلة ((كم كنت فخورة وانا اشعر بانتمائى لجمهرة ضخمة من الطلاب الذين يهتمون بمشكلات العالم ... لقد ودع الشباب عهد البلادة))(٢٤) ، ولكنها تفصح عن ضحالة اقتناعها بما تهتف به من شعارات عندما تحين اللحظة الحاسمة ((ظللت خطط لطريقة الهروب ، وعندماوقفت فتاة زنجية وصاحت: هل انتم مستعدون لمواجهة الاعتقال من اجل عقيدتكم ؟ هتف الجمهور : نعم . ولكنى نظرت الى كاندى وقالت كل منا للاخرى : لا . ولا تخفىسارا انها بالرغممنتلكالمشاركةالسياسية الظاهرية كانت تبطن ذلك الشعور الشائع بين البيض بكراهية الزنوج وعندما تتحدث عنهم نلمس نفس النعرة التي كانت تميز السادة البيض وهم يقفون بانتظار السفن المحملة بالاف الزنوج القادمين من افريقيا للعمل بمزارعهم ((الحقيقة أنني لم اكناحب الزنوج وعندما كنت بالمرحلة الثانوية كان

21. Ibid. p. 16
22. Ibid, p. 1
23. Ibid, p. 77
24. Ibid, p. 60

نصف الطلبة من الزنوج وهذا يعنى انه لم يكن في وسعى أنا وزميلاتى ان نتوجه الى الحمام منفردات او نمضى فى الردهات دون ان نتوقع المتاعب ، وخزة سكين او جذب الشعر أو لسعة لفافة تبغ من يدرى ؟ وكان يجلس امامى فى حجرة الدراسة طالب زنجي كنت الاحظه وهو يخرج برطمانا من مادة دهنية كنت أظنها شحم خنزير ويأخذ منها ليدهن شعر راسه ولهذا كنت كلما مررت باشخاص من الزنوج اشعر وكانني أشم رائحة شحم خنزير (٢٥) ومع هذا فان سارا تذكر على لسان احدى الشخصيات « ان هذا الجيل يرى العالم بطريقة تختلف عن الاجيال السابقة » (٢٦) ، ويبدو ان الرؤية الجديدة ليست جديدة بالفعل الا في النواحي التي لاتحيد كثيرا عن الاطارات الفكرية التي تعمل وسائل الاعلام الامريكية بشتى الاساليب على تدعيمها والمحافظة عليها ، فتصوير الاتجاه اليسارى يعبر عن حرص واضح على اظهار انصاره الذين تأثرت بهم سوزى بصورة منفرة تجعل القارىء يرثى لحالها ويتمنى لو انها نبذت صحبتهم وأقلعت عما تسايرهم فى أدائه او قوله .

فهى ــ اى سوزى ــ تأثرت بالاتجاه اليسارى نتيجة صداقتها بواحد من الشباب المتطرفين يدعى جيف Jeff خلال الفترة الحرجة من حكم الرئيس جون كنيدى عندما تعرض العالم لخطر اشتعال الحرب بسبب ازمة الصواريخ الروسية فى كوبا ، وكان يصحبها معه في المسيرات والمظاهرات العنيفة التى كان يقع خلالها التصادم مع رجال الشرطة ، وتشعر سوزى بالاثارة وتزداد اعجابا بصديقها وهو يقف بين أقرانه خطيبا يحرضهم على الصمود ومواصلة النضال حتى تجاب المطالب ، وفى حين تراه سوزى فى هذه الصورة المثيرة للاعجاب يراها جيف موضوعا لمتعته الخاصة ويلح عليها رغم ماتظهره من ضيق مسببا لها آلاما جسمية ونفسية ترهق اعصابها فتعمد الى العلاج دون أن تذكر ذلك لاحد ، وتقدم المؤلفة وصفا للخلفية الاجتماعية التى نشأ فيها جيف عندما صحب سوزى لزيارة عائلته فتقول « كان المظهر الخارجى للمنزل عاديا كغيره من المنازل المجاورة ولكنه في الداخل كان أشبه بالغابة : ستائر من الخرز ، زهور صناعية ، والالف من الكتب والصحف واعلانات السينما معلقة على الحوائط واضواء ملونة ومرايا وصور لتروتسكى وفرويد ، وكان جيف أسعد زملائه حظا نظرا لان والديه كانا بدورهما على فطرتهما ، فلم يشعر هو بالتالي بحاجة على الاطلاق لان يثور على مايحملانه من قيم ، لم يتعرض كغيره لمشاعر الذنب لانهما لم يمارسا معه اية عملية كف جنسي ، ولم يكن يبالى بالاهتمامات البرجوازية بالنسبة لمراعاة النظافة ورائحة الجسم والشعر » . (٢٧) ، اما عن موقف سوزى من كل ذلك فانها « كانت تخاف من الشكوى حتى لايتهمها بالبرجوازية ولم تكن تحب ان يقال عنها ذلك ، ولهذا فهو على حق طالما انه يعتقد ان هذه الكيفية المناسبة لحياتهما ولهذا تحرص سوزى ــ عندما يصحبها الى السينما ان تلتقط رأيه عند خروجهما منها ليصبح هو نفسه رأيها » (٢٨)

وبالرغم من تباين الاتجاهات التي اختارتها الفتيات الثلاث الا ان بعض السمات المشتركة كانت تجمع بينهن وتعبر فى نفس الوقت عن جيلهن من الفتيات الامريكيات : جيل

25. Ibid, p. 57
26. Ibid, p. 78
27. Ibid, p. 83.
28. Ibid, p. 84.

الستينات الذى عاصر ثورة الطلبة فى أوروبا والمأساة الفيتنامية ومصرع الرئيس الامريكي، وانتشار الازياء النسائية القصيرة والذى رفع الشباب فيه شعار « لاتثق فيمن تجاوزوا الخامسة والعشرين » ، من هذه السمات مثلا الاصرار على الانفصال عن معيشة الاسرة ، وفى نفس الوقت الحاجة الى الارتباط بالجماعة العمرية التى تحمل نفس القيم والآمال الجديدة . تذكر المؤلفة مثلا أن تاشا « اعجبت بفكرة أن تكون هى مؤلفة اغنيتها وصانعة حياتها » (٢٩) ، وعندما اعتزمت سارا الانفصال عن صديق لها فى العقد الرابع من عمره كانت تردد « لم يكن باستطاعتي أن انمو وأنا معه ، فهو لم يكن متفتحا على الناس او الجماعات ، كان يحب التكرار وأنا أحب الاكتشاف ، كان يشرب الخمر فى حين كنت ادخن المخدرات . لقد كنت بحاجة لقرين يصاحبنى فى عملية الاسكتشاف »(٣٠) ولكن كان من الواضح ان الشعور بالذاتية المستقلة قد غلبت عليه المفاهيم التى شاعت فى فترة الستينيات تحت اسم « الثورة الجنسية » والتى كانت ترمى الى التخلص من كل مايرمز الى كون المراة متاعا خاصا بالرجل ، والى اعتبار الغيرة عاطفة برجوازية ينبغي التخلص منها ، والى مواجهة مظاهر الكبت الجنسى بالتعبير الحر عن الجنس . وكانت مثل هذه الدعاوى تتناقض بعضها مع بعض احيانا ، فهناك من ناحية رغبة فى التخلص من قيود الزواج التقليدى وميل الى عقد الصداقات واختيار انماط جديدة من السلوك الجنسى بين الرجال والنساء ، وهناك من ناحية أخرى تمرد على القيمة التقليدية لجسم المراة كموضوع جنسى ورغبة في التخلص من كل مايربط المراة بالرجل فى هذا المجال حتى تتغير النظرة التقليدية للمراة وتعامل من جانب الرجل كند له وليست صيدا يرمى الى اللحاق به ، وقد تتطرف بعض المناديات بهذه الشعارات الى حد المطالبة بانعزال النساء فى مجتمعات خاصة بهن ، يوفرن فيها سائر متطلبات حياتهن دون حاجة الى الارتباط بالرجال باية صورة من الصور .

ومن امثلة هذا التطرف ماترويه المؤلفة عن زيارتها للخلية النسائية رقم ١٦ في بوسطن حيث قرات منشورا بالمبادىء الرئيسية التى تنادى بها ومنها معارضة نظام الاسرة المكونة من زوجين واطفالهما ، وحض غير المتزوجات على البقاء بغير زواج ، والمتزوجات بهجر ازواجهن وتحذير النساء من العلاقات الجنسية ومن الحمل ومن شراء ادوات التجميل ، (٣١) وقد ساعد على هذا التطرف مايشيع بين النساء من شواهد وأحاديث عن مظاهر القهر من جانب الرجال بالرغم من تلك الحرية السلوكية الواضحة التى يتمتعن بها ، فمثلا تذكر احداهن « ان القوة فى أيدى الرجال بينما تحرم النساء منها، فهن كالسود يعاملن باعتبارهن فى الموضع الادنى ويحافظ الرجال على ابقائهن خاضعات لهم » (٣٢) .

وتروى سارا انها ــ بعد تخرجها ــ في نهاية الستينيات وجدت صعوبة فى العمل كمحررة صحفية « فمعظم الصحف ومحطات التلفزيون كانت ترفض تشغيل النساء اما لأنهن قد يتركن العمل بسبب الزواج او لعدم امكان ايفادهن ليلا الى المهام الصحفية وهن وحيدات ، او لعدم قدرتهن على حمل الاجهزة

29. Ibid, p. 65.
30. Ibid. p. 211.
31. Ibid, p. 214.
32. Ibid, p. 179.

الثقيلة اللازمة للعمل ، وقد ارسلت مائة طلب للعمل فوصلتنى ثلاثة عروض فقط » (٣٣) ، وقد ربطت بعض الجمعيات النسائية بين القوة والقدرة على حمل السلاح واستخدامه، وتروى سوزى كيف انها حضرت اجتماعات احدى هذه الجمعيات وتدربت مع عضواتها على استخدام البندقية وحضرت مناقشاتهن حول كيفية تجنيد النساء العاملات فترة نشاطها اليسارى الثورى ـ عانت الكثير من الآلام والاوقات العصيبة والعلاقات المحطمة (٣٤) .

وتصلح علاقة سوزى بصديقها جيف وما آلت اليه فى نهاية الأمر مثالا لتلك « الثورة الجنسية » او « الثقافة الجديدة » التى شهدها مجتمع الستينيات فى امريكا ، فقد تأثرت باتجاهه اليسارى وشاركته فى كل انشطته واعمال العنف التى قام بها مشاكة التابع المعجب بقائده وعلى حد تعبيرها « لم تكن تفضله الا في لعب الورق » وقبلت سوزى ان تعيش معه دون زواج وأن تنجب رغم ارادتها طفلها **سام** وقطعت تقريبا صلاتها بذويها ، وتعرضت لتجربة التحرر الجنسى مع أصدقائه أيضا : وفى نهاية الامر واجهت مرحلة مراجعة النفس عندما أصبحت أما . وكانت البادرة عند حضورها الجلسة التى سيحكم القاضي فيها اما بحبس جيف او باطلاق سراحه « فاذا تم حبسه امكنها ان تشعر بالحرية لعدة سنوات » (٣٥) ، وعندما حكم القاضى بالبراءة اصابها نوع من الذهول، ثم أفاقت سريعا على أصوات الهتاف من جانب انصاره فتوجهت اليه وهنأته متظاهرة بالفرح والابتهاج ، وعندما عادت لمنزلها وخلت لنفسها بدات ثورتها على الوضع الذى قبلته راضية من قبل . « كانت غاضبة من الرجال، ومن سيطرة الذكور على المجتمع ، ومن الاغلاط التى علمها اياها جيف ، فقد كان يهاجم الرياء فى كل مكان فيما عدا بيته»(٣٦)، وعندما مرض جيف زادت كراهيتها له «كانت تكره اعداد الحساء له وتكره سماعه وهو يتمخط وتكره رائحة ملابسه وعندما توجهت لشراء الدواء له كانت تود لو القت بنفسها امام السيارات **ثم سجلت في مذكراتها اوصافها كما يلى : « ذاتيتى ، ثورية ـ هيبية ـ كاليفورنية ـ امرأة ـ محبة ـ صديقة ـ أم** . (٣٧)

وبدات سوزى حياتها بأسلوبها الخاص بعد ان انفصلت عن جيف باحثة لنفسها عن عمل واتصلت بالجماعات الثورية والنسائية فترة من الزمن ، وبدات رحلتها فى كثير من أنحاء العالم ، ولم يقل حماسها لمبادىء الحرية الجنسية وانما بدات فقط تغير رأيها فى اليسار الجديد بعد أن تأكدت من أن طريق النضال مازال طويلا وأن الثورة لن تقع في فترة حياتها وتنتهى الى اظهار رغبتها فى أن تحيا من جديد حياة عادية (٣٨) وتعود الى موطنها باركلى « وعادت الكثيرات ـ مثل سوزى ـ ممن تركن عملية البحث عن العالم الحقيقي واكتشفن ان باركلى لاتقل فى هذا المجال عن غيرها وخاصة بعد أن أصبح لديهن أطفال يذهبون الى مدارس حقيقية ويتناولون طعاما حقيقيا . فجذورهن ترتبط بأرض

33. Ibid, p. 117 .
34. Ibid, p. 223.
35. Ibid, p. 221.
36. Ibid, p. 222.
37. Ibid, p. 219.
38. Ibid, p. 257.

باركلى حيث التاريخ المشترك والثقافة التى يبنينها بأنفسهن » (٣٩) كما تقول المؤلفة التى تنهى آخر صفحات النشاط السياسى لسوزى بما ابدته لها من استنكارها لما يقوم به جيش التحرير التكافلي في أمريكا باعتبارهم مجموعة من المجانين ، وباعلانها انها قد اختارت الخدمة الطبية مجالا لنشاطها المقبل(٤٠) **وعندما تشارك اهلها احدى نزهاتهم الخلوية تبدى أسفها لحرمانها من جو الأسرة الصغيرة كغيرها ، وفى نفس الوقت تبدى تخوفها من ان امراة مثلها خاضت كل هذه التجارب لن تفلح فى ذلك ، وتنتهى الى انها مسالة زمن ، وتبدى رأيها فى المذكرات التى سجلتها المؤلفة عن حياتها ـ اى سوزى ـ قائلة ((اننى اراها ضربا من الجنون فقد كنا كالاطفال المشاكسين وانا الآن أرغب فى التغيير ولكن على أن يتم بصورة اهدا)) (٤١).**

اما تاشا التى كانت تهوى حياة الفنانين البوهيمية فانها بدورها تحيا كل لحظة فى حياتها مستقلة بمعيشتها في سكنها الخاص وتقول لواحد من أصدقائها « انك تحب المستنقع الراكد الذى انت فيه وهذا مايبدو فى عينيك ، لانك لست مستعدا ان تدفع الثمن ولو انك تريد التغيير حقيقة لبادرت به وواجهت نفسك ، ولكنها تخاف أن تكون وحيدا وتحتاج دائما لمن يسمع شكواك » (٤٢) وترتدى تاشا ملابس الهيبيز وتشاركهم حفلاتهم وصخبهم الى أن تنظر فى مرآة صغيرة ذات يوم فتفاجأ بوجهها وكأنه صبغ بلون اخضر فتسأل الجالس بجوارها عن ذلك فينفى رؤيته لما تراه هى ولكنها تؤكد لنفسها ان الناس لايرون منها الا صورة واحدة تختلف عما تراه هى حقيقة فى المرآة ، وتمر بها فترات من الشعور بالكآبة وخاصة عندما ترى احد أصدقائها ذات يوم يسير بصحبة زوجته يتنزهان ومعهما طفلان يجريان معا فوق الحشائش الخضراء وتمنت لو أن لها اسرة كتلك وترد بينها وبين نفسها « لقد فاتنى القارب وها هى القوارب الأخرى تهم بالرحيل وسوف تفوتنى هى أيضا » (٤٣) ، ومع تزايد الشعور بالاكتئاب بدت بعض الاعراض المرضية تعتريها حتى أنها كانت تشعر وكأنها قد عادت مرة اخرى طفلة فى السادسة من عمرها تخاف الظلام والموت وتتخيل الاشباح تترصد لها وراء كل شجرة تقابلها وتحلم بأن شخصا ما قد أطلق عليها الرصاص فتهب من نومها فزعة وتعرض نفسها على الطبيب الاخصائى فيفسر لها حلمها بأن جزءا ما من ذاتها يريد أن يموت ، وان هذا من شأنه ان يسمح لروحها بالانطلاق الىمستوى أكثر سموا،وكأنما أعطاها الطبيب اشارة البدء لتبحث عن تلك الجماعات الدينية التى بدأت تنتشر فى السبعينيات من هذا القرن بتأثير الفلسفات الهندية والافكار الصوفية .

وانتظمت تاشا اولا مع احدى الجماعات التى يقودها هانز الشاب الذى عاش فترة طويلة في الهند وعاد لوطنه ليدعو غيره الى حياة التأمل ، واستمعت تاشا اليه وهو يذكر الاساليب المختلفة : عد الانفاس او تكرار الادعية او التأمل فى لهب الشمعة او الجلوس

---

39. Ibid, p. 319.
40. Ibid, p. 359.
41. Ibid, p. 359.
42. Ibid, p. 73.
43. Ibid, p. 194.

ومحاولة افراغ الذهن من كل مايزدحم فيه من افكار ، وعندما سأله احد الحاضرين عن جدوى ذلك أجابه بأن الهدف هو البحث عن السلام الداخلى ، وطالبه بأن يغلق عينيه ويركز انتباهه فى قلبه معتبرا اياه شمسا ذهبية تذيب كل السحب المظلمة وتجعله يشعر بالدفء ، وتساعد الطاقة على أن تفيض من القلب الى الكتفين ، ثم تنتشر منهما بواسطة التنفس العميق الى الذراعين فالكفين فالاصابع . وسجلت تاشا في مذكراتها « ان نسمة جديدة أصبحت تهب على حياتي وقد بدأت أشعر بشيء غريب » (٤٤) ومرة أخرى « لقد اصبح عالم الصوفية هو عالمي الذى استطيع الشعور بالاسترخاء فيه ، لقد خرجت عن منطقة الخطر » (٤٥) ، وانضمت لاحدى جماعات التأمل التى تحيا فى منطقة غير مأهولة بالسكان ، ومارست معهم شعائرهم التى كانت تجمع بين الغناء والرقص بطريقة خاصة الى جانب فترات التأمل واعداد الطعام ونواحى المعيشة الأخرى ، وراقت لها حياتها الجديدة لأنها بدأت تتخلص من خوفها القديم من الزمن والموت ، ولاحظت انها قضت اسبوعين كاملين دون أن تفكر مرة واحدة فى النظر الى وجهها في المرآة ، وقبل أن تغادر المكان قابلت تاشا الزعيم الروحي لهذه الجماعة فى كهفه الذي يحيا فيه حياة التأمل وصارحها بان مشكلتها التى تعوق روحها عن الاطلاق أنها تحيا أسيرة لعواطفها ، وعندما همت تاشا بسؤاله عما اذا كان باستطاعتها أن تتغلب على ذلك الأسر كانت اجابته اسرع من سؤالها : نعم تستطيعين . (٤٦)

ولم تكن حياة سارا الصحفية أقل اثارة من حياة غيرها من صديقاتها فالثورة الجنسية تركت بصماتها الواضحة على سلوكها حتى وهى فى غمار جولاتها الصحفية ، خاصة وأنها كانت شبه متخصصة فى التحقيقات الصحفية عن جماعات الشباب والاتجاهات الحديثة ، وقد خاضت سارا تجربة المخدرات وعقاقير الهلوسة منذ فترة مبكرة فى حياتها ، وعندما ابلغت أمها تليفونيا بتجربتها الجديدة صاحت فيها : أمن اجل تدخين المخدرات عملنا وادخرنا وأرسلناك بعيدا للدراسة؟ولكن سارا كانت تريد معرفة كل شيء بعد أن قسمت الناس الى نوعين فقط : من يعرف ومن لا يعرف . وانطلقت فىمغامراتها الصحفية وشعرت بلذة الارتباط بالعمل وفرحة الانجاز والابداع وهي تصور ذلك قائلة « كنت اسارع فى الدقيقة التى استيقظ فيها الى الراديو ابحث فيه عن الاخبار بين المحطات المختلفة وقلبى يدق ، لقد اصبحت اسيرة الانباء بحيث كانت أية مظاهرة أو تمردتجعلنى فى التو الغي كل برامجى المسائية واهرع الى الشارع ، وكنت أشعر بتوتر الاعصاب عندما يمر اليوم دون زيارة لموقع او مقابلة لزعيم » (٤٧) ولكن هذا كله لم يعوضها عن الشعور بحاجتها للانجاب ، وخاصة عندما لمحت صورة باحدى الصحف لصديقتها سوزى ضمن تحقيق عن الثورة والعنف وقد وضعت طفلها على حجرها ، تقول سارا « بدأت ابكى فليس عندى طفل مثلها وبدا لى وجودى عقيما وتملكتنى فكرة انه كان أولى بى البقاء فى موطنى باركلى » (٤٨) ، وزادت حدة شعورها بالاكتئاب عندما وجدت نفسها تجمع فى عقلها بين سائر الاتجاهات الشبابية دون ان تنتمى

44. Ibid, p. 263.
45. Ibid, p. 264.
46. Ibid, p. 267.
47. Ibid, p. 142.
48. Ibid, p. 204.

بالفعل لأى منها ، وشعرت بأن حياتها ، وان كانت تبدو غنية بالمشاغل والاهتمامات الخارجية ، الا انها تئن من وطأة الفراغ الداخلي ، وعبرت عن هذا كله مع احدى صديقاتها، وانتهت الى الاعتراف بأنها اصبحت تشعر باليأس وبأنها تكره حياتها بل وتشمئز من نفسها » (٤٩) .

وفى حين اتجهت سوزي نحو الخدمة العلاجية كحل لازمتها النفسية ، واندمجت تاشا فى الجماعات الصوفية الهندية فان سارا وجدت ملاذا لها من مشاعر الاكتئاب التى تملكها لدى جماعات الشباب التي اختارت العودة الى الطبيعة بعيدا عن كل ما يذكر الانسان بحضارة العصر ، فانتمت لجماعة النهر وطافت معهم وسط الاحراش والبراري واستحمت فى الينابيع الدافئة واستلقت فوق الزهور البرية تتأمل النجوم ، وتنبهت لحقيقة هامة خلال فترات الصمت الطويلة التى كانت تمر بها وهى انها لم تكن فى حاجة لمعظم الكلمات التى تعرفها ، وبأن بعض هذه الكلمات لم يكن له مدلول حقيقى على الاطلاق ، وان العقل — فى غيبة الحديث المسموع — يكون اقدر على استحضار الكثير من الذكريات والاحلام القديمة ومقاطع الاغاني من الاعماق(٥٠) ، وعبرت سارا عن هذا الاتجاه الذى انضم اليه مئات الشباب فى تجمعات خلوية متناثرة بقولها « كان نداء عام ١٩٧٠ : فلنعد الى الارض ولنعش فى قبيلة حتى نعثر من جديد على جنة عدن »(٥١)

ولعلها محض مصادفة ان تكون السطور الاخيرة التى تسجلها سارا دافيد سون فى كتابها « التغير المتسيب » تلك التى تعبر فيها عن سعادتها وهى صوتها فى انتخابات الرئاسة الامريكية عام ١٩٧٦ ، وكأنها تذكرنا بتلك النماذج النسائية الرائدة التى ناضلت طوال « قرن من الكفاح » من اجل منح المرأة الامريكية حق الانتخاب ، ومن المؤكد انه لم يدر بخلدهن اطلاقا ان تكون بانتظار ثورتهن السياسية ثورة نسائية اخرى تحمل اسم « الثورة الجنسية » او « الثقافة الجديدة » .

● ● ●

هذه الثورة الجنسية التى شاعت مظاهرها بين الشباب الامريكى والاوروبى منذ الستينات من هذا القرن كانت لها آثارها الواضحة فى عدة ميادين من بينها ظاهرة انتشار حالات **« الامهات غير المتزوجات »** نقد بلغت حالات الحمل غير الشرعى فى انجلترا مثلا خمس عدد حالات الحمل عام ١٩٧٠ بوجه عام ، وتعالج **سالى ماكنتاير** S. Macintyre **هذه الظاهرة** فى كتابها **« عازبات حوامل »**(٥٢) الصادر عام ١٩٧٧ محاولة القاء الضوء على بُعد هام من ابعادها ، وهو الخاص بالاتجاه المحتمل الذى يمكن ان تلجأ اليه الفتاة الحامل من بين عدة بدائل هى : الزواج من الاب المفترض ، او الاجهاض ، او الاحتفاظ بالطفل مع عدم الزواج ، او عدم الزواج مع ترك الطفل للتبنى،

49. Ibid, p. 245.
50. Ibid, p. 312.
51. Ibid, p. 235.
52. Macintyre, S; **Single and Pregnant,**

وككل ظاهرة اجتماعية يلاحظ ان هذه البدائل تتفاوت اهميتها من زمن لاخر ومن مكان لاخر بحسب السياسة الاجتماعية والتشريعية القائمة، فالتبنى مثلا كان ينظر اليه قبل الحرب العالمية الثانية على انه الحل الامثل ، ثم اصبح الجمع بين الامهات غير المتزوجات واطفالهن امرا مفضلا بعدها ، بعد ان اصبحت الحكومات اكثر استعدادا لبذل مزيد من الرعاية لمثل هذه الحالات . ومن اجل توفير جو من الحنان الطبيعى للطفل فى السنوات الاولى من حياته وبعد ان انتشرت الاراء السيكولوجية التى تفسر ظاهرة الانجاب غير الشرعى على اساس انها استجابة لرغبات لاشعورية لدى الام وليست فقط نتيجة الانقياد وراء علاقة جنسية وقتية ، وبالتالى يصبح من حق هؤلاء الامهات ان يحتفظن بأطفالهن ، ومنذ نهاية الخمسينات وبداية الستينيات شاعت من جديد الاراء التى تحبذ عملية التبنى على اساس ما حدث من تطوير فى التشريعات المنظمة له وفى دور الرعاية الخاصة بهؤلاء الاطفال ، مما يسمح لها بان تساعد على النمو السليم للطفل اكثر مما تستطيعه الام بقدراتها المحدودة .

وقد يتبادر الى الذهن أن زواج الفتاة من الاب المفترض هو خير الحلول لمشكلتها ، ولكن الدراسات التي أجريت حديثا اوضحت ان مثل هذه الزيجات تنتهي غالبا بالفشل ، ولم يعد الاخصائيون الاجتماعيون والاطباء ينصحون الام بمثل هذا الحل الا فى الحالات التي يشعرون فيها بانه لا مناص من ذلك ، اما بالنسبة للاجهاض فانه يمثل احد الحلول المعروفة منذ زمن طويل ، وقد حرمته كثير من الدول فى تشريعاتها المنظمة لاحوال الاسرة ، ثم بدأت تعاود النظر فى أمر السماح به بعد الضغوط المتوالية من جانب المهتمين بهذه الناحية باعتبار انه وسيلة لانقاذ صحة الام البدنية والنفسية وقد اوضحت الاحصائيات فى بريطانيا بعد عام ١٩٦٨ اى بعد صدور التشريعات المنظمة لعملية الاجهاض ان عدد الآنسات الحوامل اللواتي أقبلن على هذه العملية قد ارتفع بسرعة من ١١١٢٠ حالة عام ١٩٦٨ الى ٦١٠٣٦ حالة عام ١٩٧١ ، اما الحالات التي انتهت بالزواج من الاب المفترض او بتبني الطفل غير الشرعي فانها قد انخفضت كما يتضح من الجدول التالي :

السنة	نسبة حالات الاجهاض	نسبة حالات الزواج	نسبة حالات التبني
١٩٦٨	٧ر٢	٤٧ر٩	٤٤ر٩
١٩٦٩	١٥ر٤	٤٤	٤٠ر٦
١٩٧٠	٢٣ر١	٤٠ر١	٣٦ر٨
١٩٧١	٣١ر٥	٣٤ر٧	٣٣٨
١٩٧٢	٣٨ر٧	٣٠	٣١ر٣

وبدراسة العلاقة بين هذه الحالات وبــين المتغيرات المختلفة تبين وجود علاقة مثلا بــين الاتجاه للاجهاض وبين الطبقة الاجتماعية ، فالمنتميات لطبقة اعلى كن أكثر ميلا لانهــاء حالات الحمل بهذه الطريقة ، كما ظهرت علاقة أيضا بينه وبين الفئة العمرية أخذت شــكل منحني يعبر عن الزيادة فى حالات السن تحت ١٦ سنة وفوق ٢٥ سنة ، وارتبطت حــالات التبني ايجابيا بالطبقة الاجتماعية ودرجــة التعليم ، وسلبيا بالفئــة العمريــة بمعنى ان الآنســات الحوامل اللاتي احتفظن باطفالهن كن اكبر سنا واقل تعليما ومن طبقات اجتماعيــة ادنى من الامهات غير المتزوجات اللاتي اتجهــن الى بدائل اخرى ، وتبين أيضا وجود علاقة بين ظاهرة الانجاب غير الشرعي وبــين الظروف العائلية السيئة والقدرات الذهنية الضعيفة والعلاقات الشخصية المضطربــة ، ويوضــح الجدول التالي العلاقة بين البدائــل المختلفة (الاجهاض ـــ الزواج ـــ الولادة غير الشرعية) وبين العمل الذى تقوم به الام ، وذلك حسب نتائج البحث الذى أجرى فى أحــدى المــدن البريطانية عام ١٩٧٢ مما يوضح الارتباطــات السابقة : ـــ

وقد تتبعت الباحثة ٣٦ حالة من حــالات العازبات الحوامل وافقت على التعاون معها فى الدراسة ، منهن ثلاث حالات فى سن الخامســة عشرة ، وأربع حالات فى سن السادسة عشرة وثلاث حالات فىالسابعة عشرة ، واحدى عشرة حالة فى الثامنة عشرة ، واستعانت فى ذلــك بالاطباء والمختصين فى العيادات الطبية التي يترددن عليها ، كما أجرت العديد من المقابلات المسجلة معهن ومع الرجال الذين ارتبطن بهم فى فترات مختلفة قبل الوضع وبعده ، وعندما أرادت ان تتبين الكيفية التي استطاعت بهــا الفتاة ادراك أنها اصبحت حاملا واستجابتها لهذا الادراك ، اظهرت الدراسة وجود أربعة انماط من هذا الادراك :

اولها : النســاء اللاتي لديهن خبرة واسعة بالنواحي البيولوجية للحملوالولادة ، وبالتالي توقعن الحمل حتى قبل ظهور أية دلائل تؤكد وقوعهوهرعن الىالمختصين للتأكد منشكوكهن او نفيها .

وثانيها : النساء اللاتي لديهن درجة معقولة من المعرفة الطبية بدلائل الحمل وبالتالي تأكدن من وقوعه عندما استمرت الاعراض التي لفتت نظرهن اكثر مما ينبغي .

وثالثها : النســاء اللاتي كان توقع الحمــل عاليا لديهن ولكن دون أساس ادراكى كاف ، ولهذا كن يرجعن ذلك التوقع الــى المعرفــة الحدسيةحتىان احداهن صممتعلى اعتقادها بوجود الحمل بالرغم من ان نتائج الاختبارات الاولية كانت سلبية .

ورابعها : النســاء اللاتي لميدركن اطلاقاانهن حوامل الا بعد أن تأكدن من غيرهــن ، وكــن يفسرن ما يظهر لديهن من اعراض على اســاس انها ناتجة عن أسباب أخرى .

البدائل	حكيمات وطالبات وموظفات فنيات	موظفات كتابيات	عاملات ماهرات	عاملات غير ماهرات
الاجهاض	٦١ر٩ ـ	٢٨ر٤	٢٢ر٥	١٨ر٥
الزواج	٣١	٥٣ر٩	٦٠ر٧	٤٨ر٢
ولادة غير شرعية	٧ر١	١٧ر٧	١٦ر٨	٣٣ر٣
جملة	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠

وتذكر الباحثة بالنسبة لاستجابة الفتاة لادراكها أنها حامل ـ ان معظم الدراسات الادبية والعلمية فى هذا المجال كانت تشير الى ان هذا الادراك سوف يسبب لها صدمة ومشكلة متعددة الجوانب يكون عليها ان تواجهها ، ولكن مقابلات الباحثة مع النساء اوضحت وجود اختلاف بينهن فى هذه الناحية فبعضهن اظهرن ابتهاجا بتوقع ولادة الطفل وشوقا للانجاب ، وكانت المخاوف المصاحبة للحمل ترتبط فقط بالتكاليف المادية التي ستترتب على الحمل والانجاب ورعاية الطفل فيما بعد ، وبعض النساء أشرن الى وضعهن بعد ثبوت الحمل على انه يمثل مشكلة بالرغم من ابتهاجهن به ، ورغبتهن فى الانجاب . وكان العامل المؤثر فى نظرتهن للحمل كمشكلة يتمثل فى خوفهن من عدم رغبة الاخرين فى الارتباط بهن وبأطفالهن بعد الانجاب ، واظهرت بعض النساء خيبة الامل بالنسبة لثبوت الحمل فى فى وقت لم يخططن له ، ومع هذا فلديهن رغبة فى الانجاب ولكن يضايقهن عدم استعدادهن فى ظروفهن القائمة لاستقبال الطفل الجديد ، اما الطائفة الرابعة فقد اظهرت الضيق الواضح من الحمل وعدم الرغبة فى الانجاب والنظر الى الموقف كمشكلة خطيرة ، وعبرت احدى النساء عن صدمتها بقولها انالامر كان سيمثل فضيحة لها لو انه اتصل باحدى معارفها فكيف تتصرف اذن وهي المسئولة عن كل ما حدث ، ويمكن بوجه عام توزيع الاستجابات السابقة بين موقفين رئيسيين : الموقف الذى يعتبر الحمل غير الشرعى ازمة ، والموقف الذى لا يعتبره كذلك . فالنساء اللاتى لم يعتبرنه ازمة اظهر بعضهن العزم على الزواج بالاب المفترض وكن من بيئات اجتماعية تعتبر ان الوضع الطبيعي لاية فتاة هو الزواج والحمل والانجاب ، وبالتالى كن ينظرن الى ما حدث على انه امر طبيعي حدث قبل موعده المناسب لا على انه امر طارىء قطع المجرى العادى لحياتهن ، اما النساء اللاتى اعتبرن هذا الحمل غير الشرعى أزمة فقد ارجعن ذلك الى انهن لم يكن على استعداد ـ على الاقل فى المستقبل القريب ـ لحدوثه ، وكانت اكثر الطالبات من هذه الفئة ، وكذلك النساء المنتسبات الى اوساط اجتماعية لا تفصل بين الحمل والزواج الشرعى ، وبالتالى تعتبر الحمل غير الشرعى عاملا من شأنه تأخير الزواج الشرعى فيما بعد .

وتعتبر عملية اتخاذ القرار مرحلة هامة فى حياة الام غير المتزوجة بالنسبة للبدائل المختلفة والقدرة على اختيار احداها . وقد اثبتت الدراسة ان مثل هذه العملية لا تأخذ الصورة المعروفة عن اتخاذ القرار فى ضوء الادراك العقلى الشامل والتمحيص المتأنى لكل واحد من البدائل المعروضة للاختيار ، وانما تأخذ صورة من المقارنات المتوالية والمحددة بظروف ذات طبيعة خاصة لا تسمح بذلك التمحيص العقلى المطلوب فى عمليات اتخاذ القرارات ، ولا يكفى فى مثل هذه الحالة ان تتجه الام الى تفضيل الاجهاض او الزواج مثلا طالما ان الطبيب لا يوافق على اجراء العملية او ان الاب المفترض لا يوافق على الزواج ، ومن ناحية اخرى فان التفصيلات التى تساعد على حسن اتخاذ القرار المناسب قد لا تكون متوفرة بالدرجة الكافية ، فالطبيب الذى تستشيره المراة قد يعرف الكثير عن الحمل والولادة والاجهاض ، ولكنه لا يعرف الا القليل عن التبنى والمضاعفات الاجتماعية التى يمكن ان تحدث نتيجة الاجهاض ، كما ان الظروف الصحية او الاقتصادية قد لا تسمح باجراء عملية الاجهاض بالرغم من انها قد تمثل الحل الامثل للحالة ، كما ان هذا الحل قد يعز الوصول اليه ، وتصبح عملية اتخاذ القرار المناسب صعبة للغاية بسبب عدم القدرة على التوفيق بين

الرغبات والمصالح المتعارضة للام والطفل المتوقع والاب المفترض والاهل والاسرة التى ستقوم بالتبنى ، وغير ذلك من الاطراف المشاركة فى الموقف .

هذه الاطراف جميعا ذات تاثير فى اضفاء صبغة معينة على عملية الحمل غير الشرعي للمراة حتى وان لم يتم ابلاغها بذلك فعلا لان هذه المراة لن تتصرف الا وفق ما تعتقد انه سيمثل استجابات متوقعة من كل واحد من هذه الاطراف ، وعندما تصارح طرفا منها بالفعل فان الحديث سوف لا يدور حول الاجراءات العملية لعلاج الموقف فحسب وانما سيتناول ايضا جوانبه الخلقية ، لان مكاشفة الاخرين به لا بد ان يثير الحديث عن الماضى ، فمثلا فى العلاقة الجنسية الخفية التى كانت قائمة وعن الحاضر ممثلا فى الحمل ثم فى المستقبل ممثلا فى الانجاب المتوقع ، ولكن استجابات الاخرين لا بد ان تتفاوت بدورها بحسب قربهم او بعدهم من المراة ، وبحسب عوامل عدة تتصل بكل واحد من هذه الاطراف ، فالاب المفترض اما ان يكون شخصا معروفا او مجهولا ، وفى الحالة الاولى يمكن ان تجد الفتاة تبريرا او عذرا للحمل غير الشرعى منه باعتباره خطيبا فعليا او متوقعا لها ، فى حين ان الحالة الثانية تلقى على الفتاة مسئولية اكبر من الناحية الخلقية ، وتجعل مواجهتها للموقف اكثر صعوبة ، كما ان تعاون الاب المفترض مع المراة فى مواجهة الموقف ومصارحة الاخرين به يساعد على قدرتها على اتخاذ القرار وعلاج المشكلة وخاصة عندما يبدى استعداده لتحمل مسئوليته بالنسبة لما حدث ، بل ان نوع الاستجابة لها من البداية هو العامل الاساسي فى تحديد خطواتها التالية بعد ذلك .

ويعتبر الوالدان وخاصة الأم من اهم الاطراف التى يكون لاستجابتها تأثير واضح فى الموقف وفى اسلوب المراة فى اختيار احد البدائل الممكنة ، وعندما يبدى الاب المفترض تعاونا فى تحمل المسئولية تكون هذه المواجهة مع الوالدين اكثر سهولة . وتختلف استجابة الوالدين بين العنف الشديد وبين التفهم وتقبل الامر كمشكلة تقتضى ان يتعاون الجميع فى حلها ، وقد تبدأ استجابة الوالدين بالعنف اولا ثم يتحولان من الشعور بانه ازمة الى الاقتناع بانه ليس كذلك عندما تؤكد لهما ابنتهما انها بسبيل الزواج من صديقها ، وقد لا يمثل الموقف ازمة للوالدين منذ البداية فى بعض الاحيان ويعتبرانه نوعا من التجارب التى تمر بها الفتيات وقد تضايقهما فكرة الاجهاض اذا كانا يودان لنفسهما ان يكونا جدين للطفل المرتقب ، ويتدخل كثير من الاباء والامهات فى نوع الاختيار الذى تلجأ اليه الانسة الحامل فقد يحبذون الاجهاض او يعارضونه ، وقد يرضون عن زواجها كحل للمشكلة وقد يعترضون بشدة على ذلك ويشترطون عليها الموافقة على ما يرونه من علاج للموقف حتى يمكن تقبلها فى الحياة العائلية من جديد ، وتعمل بعض النساء فى حالات الحمل غير الشرعى الى اخفاء الموقف تماما عن الوالدين بعد تقرير نوع الاستجابة من جانبهما وتتخذ اجراءات انهاء الموقف بالاجهاض دون علمهما ، او قد يعلمان به فى اللحظات الاخيرة .

وتدخل الزميلات كطرف ثالث فى مجموعة الاطراف التى تميل الانسة الحامل الى مكاشفتها بحقيقة الامر ، وقد تكتفي باثنتين من هذه الاطراف فتتحدث مع صديقها ووالديها فقط دون صديقاتها ، وقد تتحدث مع صديقها وصديقاتها فقط دون والديها ، او مع صديقاتها ووالديها فقط ، وقد تتحدث مع هذه الاطراف

جميعا ، والزميلات اللاتى تكاشفهن الانسة الحامل بما حدث هن اللاتى لا تجد حرجا فى الحديث معهن عن حياتها الجنسية ، ولهذا تتحاشى الحديث مع أى شخص تعرف انه سيصدم بما حدث ويتخذ منها موقفاهجوميا شديدا ، وهى تورد فى حديث المكاشفة امثلة وشواهد مما حدث لغيرها كواجهة لما حدث لها حتى لا يبدو ما فعلته هى امرا شاذا وتتعرض بذلك للاتهام ، ولهذا تلقى الانسة الحامل تعاطفا واضحا من جانب زميلاتها اللاتى تأتمنهن على سرها ، ولكن هذاالتعاطف لا يصل فى معظم الاحيان الى حد التوجيه نحو اختيار معين حتى لا يتهمن بذلك فيما بعد اذا تبين خطأ ما أشرن به ، ومع هذا فان مساندة الزميلات يكون لها تأثير واضح فى تصميم الانسة الحامل على اختيار بعينه لانها تدرس من خلال استجاباتهن لما تعتزم القيام به نوع خطواتها المقبلة والتى سوف تستقر على اتخاذها ، وقد تحجم بعض الانسات الحوامل عن مكاشفة الزميلات حتى لا يعترفن بعلاقاتهن الجنسية ومسئوليتهن عما نجم عنها ويفضلن ان يظهرن امام الوالدين بمظهر الفتيات المغلوبات على امرهن .

ويتأثر موقف العازبات الحوامل من الزواج من حيث قبوله أو رفضه باعتبارات مختلفة ، فبعضهن يقبلنه كحل للمشكلة التى تواجههن ويقبلن الارتباط باصدقائهن دون الدخول فى التفاصيل على أساس ان الزواج سوف يوفر لهن المكانة التى تتمتع بها المراة المتزوجة زواجا شرعيا ، وكذلك الاستقلال فى المعيشة عن ذويهن والسكنى فى منازل مستقلة تخصهن وحدهن مع اطفالهن المرتقبين ، فلم تكن المشكلة امامهن تتمثل فى قبول الزواج ، أو عدم قبوله ، وانما فى التوقيت المناسب لاتمامه حتى تتم الولادة فى جو عائلى شرعى ،وبالرغم من أن بعض الانسات الحوامل كن راغبات فى الزواج وانجاب الاطفال الا انهن فضلن عدم الارتباط باصدقائهن متأثرات فى ذلك بالنظرة الاجتماعية الى مثل تلك العلاقة بأنها غير شرعية حتى وان انتهت بالزواج بين طرفيها ، وكانت النتيجة تفضيل الاجهاض ، كما امتنع البعض الاخر عن الزواج لانه سوف يجىء فى غير موعده ، وسوف يعوقهن عن استكمال الدراسة أو البحث عن عمل ، كما أن الازواج لن يكونوا مستعدين بدورهم لتحمل مسئولياتهم فهذه المجموعة من الانسات الحوامل لا تكره الزواج فى حد ذاته أو انجاب الاطفال وانما ترى ان مثل هذا الاختيار ينبغي أن يتم فى موعد مناسب وظروف ملائمة ، وان الاجهاض يمثل الحل الأمثل فى الظروف الحالية غير المناسبة . وواضح ان مثل هذه الاراء متأثرة بالقيم الاجتماعية السائدة حول الامومة والزواج ، ولكن واحدة من افراد العينة أعلنت انها لا تحبذ الزواج لأنها لا تؤمن به كضرورة اجتماعية ، وانها تؤمن بحرية التعبير عن الميل الجنسى ، وان الزمن وحده هو الذى يمكن ان يدفعها الى تغيير افكارها تلك .

ولم تكن قضية التبني تطرح للمناقشة عندما تظهر الأم غير المتزوجة عزمها على الارتباط بالأب المفترض ، اما فى حالة عدم الارتباط فان الأم كانت تسأل عما تنوى عمله بالنسبة للطفل ، وكانت الاجابة المتوقعة فى أغلب الحالات انها تنوى الاحتفاظ به والقيام بتربيته بنفسها حتى دون مساعدة أهلها ، وكان فى ذلك اشارة الى بعض العوامل النفسية الشعورية واللاشعورية التى تدعو أغلب الامهات غير المتزوجات الى هذا الموقف حتى فى حالة البقاء بغير زواج . وكانت أغلب الاجابات تدور حول فكرة ان الأم التى تحب طفلها

حقيقة هي التي تحتفظ به وترعاه بنفسها ، وأن الأم التى تتخلى عنه انما تمثل الانانيــة وعدم القدرة على تحمل المسئولية ولا يمكــن ان تدعى حبها للطفل ، ولكن الموقف فى حقيقة الأمر كان يتضمن نوعا من التناقض فى موقف الأمهات غير المتزوجات اللاتى لا يعتزمن الزواج فهن من ناحية يرغبن فى الاحتفاظ بالاطفال ، ومن ناحية اخرى يشعرن بأن وجود الاطفال معهن سوف يمثل عائقا واضـحا بالنســبة لدراستهن أو عملهن . ولهذا كان الاختيــار النهائى لهن مرتبطــا بنــوع المســاندة التى سيتلقينها من جانب ذويهن ، فعندما تطمئن الأم غير المتزوجة الى أن امها سوف لاتتخلى عنها وانها ستقبل القيام بدور الجدة فانهــا تتشبث بطفلها بعد الانجاب مهمــا نصــحها الاخصائيون الاجتماعيون بايداعه لدى احدى الاسر التى ترغب فى تبنيه ، ولكــن عنــدما تشعر الأم بعدم رغبة والديها فى احتضان الطفل فانها تواجه مشكلة التناقض والاختيار الصعب ويكون تنازلها عن الطفل تحت ضغط الموقف الذى لا قدرة لها على مواجهته ، وقد اظهرت واحدة فقط من افراد العينة تصميما واضحا منذ البداية على التخلى عن الطفل ، وكان قرارها موضع تأييد من جانب امهــا ، وقد أوضحت الدراسة ان النساء اللاتى ينتمين الى اسر ثرية مفككة كن اكثر ميلا الى التخلى عن أطفالهن من النساء اللاتى ينتمين الى أسر فقيرة متماسكة ، وحتى فى مثل هذه الحالات لم تكن الأم تصرح بعدم حبها للطفل وانمــا تصور القرار على أساس انه اختيار بين أهون الشرين ، وكانت تقارن فى هذه الحالة بين صالح الطفل وصالح اهلها ، وتتعمد اغفــال الاشارة الى صالحها هى .

وتخلص الباحثــة من ذلك الى ان ردود الافعال لدى الانسات الحوامل والأمهات غير المتزوجات لها دخل كبير فى تحديد أبعاد هذه المشكلة ، بل أن وصف هذا الموقف بأنه مشكلة ليس دقيقا بدرجة كافية ، ويدل على أن ادراكه يتم من خلال منظور قد يختلف عن منظــور بعض النساء المشاركات فى هذا الموقف ، فقد ظهر أن بعضهن لا يعتبرن مثل هذه التجربة مشكلة أو ازمة يمكن أن تؤثر على مجــرى حياتهن ، **كما ان البعض الاخر يحتاج الى مزيد من الفهم والقدرة على الاحاطة الشاملة بالابعاد المختلفة لازمتهن ، فالاطفــاء مثــلا يحصرون اهتمامهم فى مجال معين ، وكذلك يفعل الاخصائيون الاجتماعيون مما لا يسمح بالفهم الكامل للكيفية التى يتم على أســاسها اختيار الانسات الحوامل لأحد تلك البــدائل المتاحة التى سبق عرضها .**

● ● ●

واذا كانت الدراسة المتصلة بالتغير المتسيب قد اظهرت مدى التطرف لدى بعض الاتجاهات النسائية الحديثة فى رفض القيم والمعــايير التقليدية ، وخاصة ما يتصل منها بالتفــرقة بين الافراد على أساس النوع فان هذه الدراسة عن « العازبات الحوامل » قد أظهرت ان هذا الرفض يخفى وراءه ارتباطا بتلك القيم والمعايير ذاتها عند مواجهة المواقف غير العــادية . فالفتيات المتمردات على أوضاعهن الأسرية قد ينفصلن عن المعيشة مع ذويهن ليحققن لأنفسهن الشعور بالحياة المستقلة والقدرة على الاختيار فيما يتصل بعلاقاتهن مع الاخرين ، ومع هذا نلمس ارتباطهن بنوع التنشئة الاجتماعية التى تلقينها فى الفترات المبكرة من حياتهــن ، وتتمثل المشكلة لديهن فى الجمع بين نوعين من القيم والمعايير (الحديثة والتقليدية) والانتماء الى نوعين من الزمر الاجتماعية (الجمــاعات العمرية والعائلية) ، والتذبذب بين أسلوبين

متباينين من أساليب الحياة (المنطلقة والمنضبطة) مما يشعرهن بنوع من الازدواجية يتحملنه طالما سارت أحوالهن سيرا عاديا ، ثم يشعرن بوطأته عندما يواجهن ظروفا صعبة تفرض عليهن لحظات مواجهة النفس وتوحى اليهن باعادة الارتباط بالعائلة من جديد ، فاذا تمت مواجهة المشكلة فان احتمال الانفصال عن حياة الاسرة ومعاييرها يمكن ان يتحقق من جديد طالما ان المجتمع الكبير يستوعب كل هذه الانماط السلوكية والصيغ القيمية المتباينة .

ويختلف الوضع بالنسبة للمجتمعات المحلية الصغيرة حيث تتقارب هذه الأنماط والصيغ تقاربا يسمح بالقول بانه لا توجد هوة فاصلة بين جيل الابناء والاباء بل وجيل الاجداد فى كثير من الاحيان .

ويعطى كتاب « **صورة عن النساء فى قرية انجليزية** » (٥٣) مثالا حيا لهذا الترابط بين الاجيال ، وفى نفس الوقت التطور الذى لا مناص منه فى القيم والمعايير والاتجاهات وخاصة فيما يتصل بالنظرة الى دورى الذكور والاناث ، وموضع كل من النوعين فى الخريطة الادراكية لافراد المجتمع على اختلاف اعمارهم .

والقرية موضع الدراسة ذات تاريخ عريق وكانت تخضع للنظام الاقطاعى ثم تخلصت منه ، ولكن كثيرا من سكانها نزحوا عنها الى المدن المجاورة مع ظهور الثورة الصناعية فتدهورت أوضاعها حتى أصبحت تضم ما يقرب من ١٤٠٠ نسمة فقط يعيشون معيشة متواضعة لاتتناسب مع الصورة الشهيرة عن الريف الانجليزى ، فالمياه والكهرباء والصرف الصحى لم تدخل القرية الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عاشت القرية فى شبه عزلة عن العالم المحيط بها فترة طويلة من الزمن نتيجة صعوبة المواصلات منها واليها ، وخاصة بعد الغاء الخط الحديدى الذى كان يصل اليها ، وقد طبعت هذه العزلة سكان القرية بطابع الخوف من الغرباء ، كما ظهرت بينهم أمراض خاصة نتيجة المصاهرة الداخلية وتأثير العوامل الوراثية ، وقد دعت الحاجة سكان القرية الى عهد قريب الى الاعتماد على أنفسهم فى سد حاجاتهم المعيشية نظرا لسوء الطرق التى كان عليهم ان يسلكوها لأقرب القرى أو المدن الاخرى ، الى أن بدات بعض المحال تفتح فى القرية لبيع الاحتياجات المختلفة، كما انتظم احد خطوط السيارات العامة فى الموعد الاسبوعى لسوق القرية مما ساعد على التغلب ــ الى حد ما ــ على مشكلة صعوبة الاتصال بالمناطق المجاورة . وقد دخل التلفزيون القرية وخلق جوا يوهم بأنها أصبحت تعيش فى القرن العشرين من حيث التقدم والتغير والاتصال بغيرها ، وأضفى نوعا من التحذير على مشكلات المجتمع الزراعى ، ولكن الواقع ان التغير لم يلحق بالاساسيات وانما بالتفاصيل فقط وخاصة اذا كان الامر متعلقا بالنساء » (٥٤)

وتبدأ الدراسة بعرض ما يتعلق بفترة الطفولة لدى نساء القرية فى صورة أحاديث تقدمها بعض الاناث أصغرهن فى العاشرة من عمرها واكبرهن فى السادسة والثمانين ، مما يتيح لنا استخلاص أهم سمات التطور المتصلة بهذه المرحلة العمرية على أساس

---

53. Chamberlain, M.; Fenwomen : **A Portrait of Women in an English Village.**
54. Ibid, p. 23.

ما ترويه الجدات فالأمهات فالحفيدات كأجيال ثلاثة متعاقبة ، وان كانت تضمها الان معيشة مشتركة، ففى رواية الجدة نلاحظ ان الاوضاع الاقتصادية السيئة كانت تفرض نفسها على الجميع فلم يشعر الاطفال بالعوز وكانت احدى ثمار الفاكهة تكفى لادخال البهجة على قلوبهم فى الاعياد ، وعندما لا يكون لديك شىء على الاطلاق فانك لا تشعر بافتقادك لاى شىء (٥٥) وتروى الجدة الكثير من الاعباء المنزلية التى كانت مسئولة عن ادائها فى طفولتها وعن مساعدتها لذويها فى العمل الزراعى حتى انها كانت تتغيب عن الدراسة فترة جمع المحصول وكانت تسعد بالذهاب للكنيسة ، وتعرف كل افراد القرية اذ لم يكن بها احد من الغرباء عنها « اما اليوم فانك تسيرين فى الشارع فتجدين انك لا تعرفين نصف من يمر فيه من اشخاص » (٥٦) ، اما الأم فانها تبدى أساها وهى تتذكر أيام طفولتها ، وتؤكد انها لم تعرف معنى البهجة فى حياتها الماضية ، وتروى كيف انها اضطرت لارتداء حذاء رخيص الثمن يوم العيد ، وكيف كانت تتخفى عن زميلاتها حتى لا يتندرن عليها ، وتشكو من سوء معاملة والدها لأمها لأنه كان من سكان لندن ، وكان يتغيب كثيرا ولا يعير أسرته اى اهتمام ، مما اضطر الأم للعمل المتواصل من اجل سد الحاجات الضرورية لاولادها . وتروى كيف أنها كانت تتمنى لو تذهب الى السينما الصامتة مع باقى أقرانها فلا تجد من يحقق لها ذلك ، وتبدى فتاة الثالثة عشرة ضيقها من الحياة فى القرية لعدم وجود حفلات موسيقية كالتى تحدث فى المدينة المجاورة ، والتى تتوجه اليها مرة واحدة كل شهر لصعوبة المواصلات ، ويضايقها أيضا حرص أبيها على عدم تأخرها ليلا وعدم وجود صديق لها من البنين كما هو الحال بالنسبة لمعظم صديقاتها ، وتؤكد أنها لن تصل معه حتى النهاية الا اذا تزوجته بالفعل ، ورجلها المثالى ينبغي ان يشعرها بقوة شخصيته وبأن له الكلمة الاخيرة ، وعندما تنجب فانها تعتزم التشدد مع البنات أكثر من البنين ، وسوف لا تسمح للبنين بالمشاركة فى الاعمال المنزلية لأن لهم أنواعا من الواجبات ، اما البنات فان عليهن التدرب على هذه الاعمال ليصلحن بعد ذلك كزوجات ، وبالرغم من ضيقها بمشكلة الفراغ فى حياة القرية الا أنها متمسكة بالبقاء فيها .

واضح اذن ذلك التحول الذى طرأ على طفولة النساء من الناحية الاقتصادية بصفة خاصة بسبب تطوير اساليب العمل الزراعى، فلم تعد الحاجة ماسة للطاقة الكاملة لجهد الاطفال فى معاونة الكبار وبعد أن كانت الفتيات يعاون أمهاتهن فى عمليات الحصاد وتنقية المزروعات وجمع الاعشاب اللازمة بالاضافة طبعا للاعمال المنزلية المعتادة اصبحن يشعرن بقسط أوفر من الفراغ ، وزادت الدراسة بالنسبة لهن ، ولكن النظرة اليهن كأمهات صغيرات لم تتغير ، فالصبية يلعبون والبنات يتحملن مسئولية العمل المنزلى فى وقت مبكر ويعشن بانتظار اليوم الذى يصلن فيه الى النضج الكافى الذى يسمح لهن بالزواج والحياة المستقلة فى منزل خاص ، ويكررن هذا النمط مرة اخرى مع بناتهن ، وهكذا تنتهى طفولة المراة فى وقت مبكر وتتحدد حياتها باطارات معينة تتطور فى بطء نسبى ، وتتشرب الابنة

55. Ibid, p. 28.
56. Ibid, p. 32.

كل المفاهيم والقيم والاتجاهات المتصلة بالتفرقة بين الذكور والاناث فى وقت مبكر. فترى فى اختلاف ادوارهم صغارا وكبارا امرا طبيعيا ووضعا ثابتا ينبغي المحافظة عليه بالرغم من مشاعر الغيرة التى تعتريهن أحيانا ، ففى حين اكدت فتاة الثالثة عشرة ان الصبية ليس عليهم ان يساعدوا فى العمل المنزلى أبدت فتاة اخرى فى العاشرة ضيقها من انها تساعد أمها كثيرا فى حين ان اخاها يقضى وقته كله فى صنع الطائرات .

وتكرس مدرسة القرية هذه التفرقة بين الذكور والاناث ، فبالرغم من تطور اساليب التدريس فيها الا ان البنين يدرسون موادا تساعدهم فى مواجهة الحياة العملية كالمواد التجارية والعلوم ، فى حين تدرس البنات موادا تتصل بحياتهن فى المنزل كالاقتصاد المنزلى والفنون ، ونادرا ما تستكمل الفتيات تعليمهن بعد التخرج من مدرسة القرية ، فى حين يركب الفتيان الدراجات يوميا الى المدارس التى يلتحقون بها فى المدينة ليكملوا تعليمهم بالمراحل الاعلى ، تقول مدرسة عجوز « كنت أحب عملى ولكن كنت أفضل التدريس للبنات لنظافتهن ومهارتهن فى أشغال الابرة بالاضافة الى أن التدريس لهن أيسر من البنين » (٥٧) اما المدرسة الحالية ذات الاربعة والعشرين عاما فانها تقول على العكس من ذلك » أعتقد انى أميل للبنين بدرجة اكبر من ميلي للبنات فانا أحسن التعامل معهم »(٥٨) وهى تعلل ذلك بأنها رياضية وتجيد الحديث حول كرة القدم مع البنين ، فى حين ان البنات تدور احاديثهن حول العرائس التى يمتلكنها أو نجوم الغناء ، فالصبية فى نظرها اكثر نضجا ، ولهذا تحاول أن تعالج ذلك بأن تدرس للجميع نفس المواد فلا تختص البنات بدروس الطهى والبنين بدروس النجارة ، فمثلا من مصلحة البنين فى المستقبل أن يكونوا على دراية بأصول الطهى فى الفترة التى سيعتمدون خلالها على أنفسهم قبل الزواج ، « ولكنى أعتقد أن معظم البنات لا يهمهن سوى الحصول على زوج وبيت فهدفهن هو الزواج وتكوين الاسرة » (٥٩)

وتتزوج معظم الفتيات قبل سن العشرين ، ويعجلن بالانجاب وتتولى الأم مسئولية رعاية الاطفال بصورة كاملة ، وكذلك تتولى الانفاق على احتياجات المنزل فى حدود الدخل المتاح مهما كان متواضعا ، وتخرج الزوجة لسوق القرية لشراء ما يلزمها وفى نفس الوقت قضاء فترة من الوقت مع صديقاتها يتبادلن الاخبار وتفضى كل منهن للاخريات بما يشغل بالها ، ولا تحاول الأم الخروج للعمل وترك صغارها بالمنزل حتى لو أتيح لها ذلك . اذ لا توجد بالقرية دار لحضانة الاطفال ، وعندما تتذكر الجدة أيامها الاولى عند الزواج تؤكد انها لم تكن مهيأة له بالمعارف الكافية وظلت على جهلها فترة طويلة بعد الزواج وكانت تخجل من التحدث فى هذه الموضوعات مع امها أو حتى مع صديقاتها اللاتى لم يكن أعلم منها بما تجهله ، وتتباهى بأنها لم تعرف شيئا عن الرضاعة الصناعية بالرغم من انها انجبت تسعة أطفال بتشجيع من امها التى انجبت

57. Ibid, p. 60.

58. Ibid, p. 63.

59. Ibid, p. 64.

أربعة عشر طفلا ، وتمت عمليات الانجاب كلها فى المنزل ، ومع الظروف الاقتصادية الصعبة التى كانت سائدة تتذكر احدى الامهات مدى التعاسة التى لاقتها كطفلة عندما هجر والدها بيت الزوجية والتى لاقتها كأم عندما كان يتعطل زوجها فتشقى بأبنائها التسعة وتردد « لقد عشت اياما صعبة ، صعبة للغاية ، ولا اريدها ان تعود ، وانى لأعجب لمن يقول عن أيامه الماضية : يالها من أيام جميلة » (٦٠) أما سوزان الزوجة الشابة ذات الطفلين فانها لم تستمد معلوماتها عن الجنس من والديها وانما من بعض ما تعلمته فى المدرسة ، ثم بدرجة اكبر من صديقاتها ومن اختها الكبرى، وهى لا تنوى أن تخفى ما تعرفه عن أطفالها وقد انجبت طفليها فى المستشفى وكان عليها ان تذهب الى الكنيسة لاداء واجب الشكر فذهبت تمشيا مع رغبة الاخرين بالرغم من اقرارها بعدم التدين ، وهى ترضع اطفالها لبنا صناعيا لأن هذا الاسلوب انسب وخاصة عندما تصحب الطفل خارج المنزل، وقدتركت عملها لتربية الاطفال وتنوى أن تبحث عن عمل آخر عندما تسمح الظروف بذلك آملة فى زيادة دخل الأسرة حتى تتمكن هى وزوجها فى النهاية من اقتناء سيارة. اما فتاة الخامسة عشرة فانها تعلن عن عدم رغبتها فى الزواج المبكر وانها لن تفكر فى ذلك الا عند بلوغها سن الخامسة والعشرين ، فهى تريد لنفسها ان تعيش اولا وان ترحل الى أى مكان ، امـا الزواج فانه يعنى توقف الحياة او تكرارها فى نظام رتيب مما يعجل بشيخوخة الانسان قبل الأوان . (٦١)

وتواجه معظم النساء المتزوجات مشكلة الدخل المتواضع للأسرة . فمع زيادة تكاليف المعيشة وكثرة الابناء وتعطل الاباء فى بعض الاحيان يكون عليهن بذل الجهد من أجل زيادة هذا الدخل بكل السبل الممكنة ، ولهذا تعمل الكثيرات منهن ممن لديهن دراية بالعمل الزراعى كأجيرات فى الحقول المجاورة او مدبرات لمنازل الاسر الموسرة ، أما صغيرات السن فيتجهن الى العمل فى المصانع والمؤسسات الاقتصادية والمحال التجارية فى المدن المجاورة، ويتحملن مشقة الذهاب والعودة مع قلة وسائل الانتقال وسوء حالة الطرق ، وتروى سيدة فى الخمسين من عمرها كيف انها تركت المدرسة فى سن الرابعة عشرة بالرغم من حصولها على منحة للدراسة فى احدى المدارس العليا ، ولكن والدتها لم توافق خوفا من التكاليف ودفعتها للعمل لدى أحد الملاك فى موسم جمع البطاطس ، وفى خدمة احدى الأسر بالمدينة الى ان يحين الموسم من جديد، وتتذكر سيدة فى الثمانين كيف أن الظروف الصعبة كانت تدفع بعض الرجال الى السطو ليلا على حيوانات الغير ثم بيعها بعد ذلك ، مما كان يعرضهم أحيانا للقبض عليهم وسجنهم وتبدى موزعة البريد فى القرية ضيقها بسبب عدم انصافها فى الأجر ، فقد عملت مؤقتا فى التوزيع عند تغيب الموزع الأصلى وكانت تأخذ اجره الكامل وعندما ثبتت مكانه فى العمل قل اجرها ، اما فتاة الثالثة والعشرين التى تعمل فى حقل والدها فانها تجيد سائر الاعمال الزراعية ، مستعينة فى ذلك بالآلات الحديثة، وخاصة المحراث الميكانيكى ، وعملها مستمر منذ السابعة والنصف صباحا حتى الخامسة

60. Ibid, p. 81.
61. Ibid, p. 87.

مساء مع فترة راحة لتناول الغذاء ، وقد اتيحت لها فرصة العمل بأجر عال فى المدينة فى رعاية الخيول ولكنها فضلت البقاء فى القرية « لم تعجبنى فكرة ترك القرية ولا ادرى ما الذى يربطنى بالبقاء هنا ربما كانت المزرعة فليس هناك شيء آخر يمكن ان يشدنى الى الحياة الاجتماعية هنا على الاطلاق » (٦٢) اما عاملة المصنع فانها كانت تعمل أولا فى متجر ثم جذبتها حياة المدينة مع باقى العاملات فى مصنع الحلوى ، وكانت راضية بعملها قبل الزواج ولكنها واجهت مشكلات عديدة بعده، اذ كانت تعمل معظم اليوم ولا يبقى لها وقت لاداء العمل المنزلي المطلوب ، كما اختلفت اوقات حضورها للمنزل عن أوقات وجود زوجها به ، بالاضافة الى ارهاقها فى العمل بالمصنع امام الأفران ولكنها مضطرة الى تحمل كل ذلك ، وتدور أحلام معظم الفتيات الصغيرات بالقرية حول العمل فى المستقبل ــ كممرضات أو مصففات للشعر ، وفضل بعضهن حياة المنزل لميلهن لفن الطهي .

تحت ضغط هذه الظروف الاجتماعية كان المتوقع أن يعطى الرجال والنساء اصواتهم لصالح مرشحى حزب العمال أو الاحرار ولكن الاغلبية العظمى كانت تصوت لصالح مرشح حزب المحافظين لسبب واضح وهو أن الاسرة التى كانت تسيطر على معظم اراضى المنطقة كانت تتحكم ايضا فى أصوات الناخبين الى الحد الذى يشار فيه على المزارع الأمى بأن يضع علامة امام أطول الاسماء مثلا فى البطاقة التى ستقدم له ، ولم تشعر النساء بالطبع بقيمة منحهن حق الانتخاب لأنهن يعتبرن النشاط السياسى أمرا لا يخصهن بل هو شأن من شئون الرجال أو على الاقل يهم النساء من ساكنات المدينة بصفة خاصة، وقد شذت بعض نساء القرية عن هذا الاتجاه فاشتركن فى أنشطة بعض الجمعيات الاجتماعية والدينية المحلية ووصلن الى مراكز الرئاسة فيها ومنهن زوجة وام لثلاثة اطفال فى السادسة والاربعين من عمرها ، وهى تصف تجربتها فى هذا المجال قائلة « كنت العضوة الوحيدة بالمجلس واستكثر الرجال على ذلك لأنهم كانوا يعتقدون أن النساء يتكلمن كثيرا ويعملن قليلا وكان هذا أمرا طبيعيا ، فقبول النساء فى هذا المجال الذى ظل زمنا طويلا وقفا على الرجال كان لابد أن يستغرق وقتا كافيا ، مع أن النساء يجدن العمل كالرجال وربما بصورة افضل احيانا لأنهن ينظرن للاشياء من وجهة نظر عملية » (٦٣) ، ويلاحظ أن حديث هذه المراة يعبر عن أفق أكثر اتساعا من احاديث باقى النساء فى القرية نتيجة احتكاكها بالانشطة الاجتماعية خارج المنزل ، وعندما عبرت عن رأيها فى العمل المنزلي اظهرت انه بالرغم من اهميته لا يصح ان يستحوذ على حياة المرأة بالكامل ، واعتبرت ان تشجيع الرجال لاهتمام النساء بحياة المنزل فقط انما هو نوع من الانانية من جانبهم . واذا كانت المشاركة فى الانشطة الاجتماعية والسياسية لاتهم معظم نساء القرية فان الانشطة الدينية ــ على العكس من ذلك ــ تجد استجابة شبه كاملة من جانبهن ، وربما كان احد العوامل فى ذلك ان الكنيسة تمثل فى نظرهن المكان الذى يتيح لهن فرصة اشباع حاجتهن الى الترويح ، الى جانب اشباع النواحى الروحية الخالصة .

62. Ibid, p. 109.
63. Ibid, p. 135.

وعندما نتذكر ان هذه الدراسة قد اجريت فى أوائل السبعينات فاننا ندرك الى اى حد توجد هوة فاصلة بين نساء المجتمعات الريفية والحضرية حتى فى البلاد المتقدمة ، فالتغير البطىء فى القيم والاتجاهات وأساليب الحياة يسمح لبعض نساء هذه القرية مثلا بأن يعالجن عديدا من الامراض بوسائل بدائية وغيبية كما يحدث فى اى مجتمع ريفى على ظهر الارض ، فعلاج الالام الروماتزمية مثلا يتم بحمل قطعة من ثمار البطاطس فى جيب المريض وعلاج آلام الاسنان يتم بربط قطعة من ثمار الفجل فى المعصم (٦٤) ، وليس هناك بغريب على مجتمع محلى خضع سكانه فترة طويلة من الزمن لظروف العزلة الاضطرارية بهدف الاستغلال الاقتصادى من جانب اسرة ثرية احتكرت ملكية الارض وهى وسيلة الانتاج الوحيدة المتاحة للسكان ، وشاركت النساء ازواجهن فى محنة الخضوع لهذا الاستغلال وزادت عليهم محنة اخرى تمثلت فى استبداد الرجال بهن فكانت حصيلة ذلك كله حياة من العمل الشاق داخل المنزل وخارجه ، وأجر زهيد لا يتناسب مع الجهد المبذول ، وأفق ضيق يحدد مجال ادراكهن ونظرتهن الى العالم المحيط بهن ، وارتباط عضوى بأرض لايحلمن فوقها بما هو افضل .

●●●

هذه الجولة فى عالم المراة من خلال بعض الدراسات المتنوعة عنها توضح لنا بعض القضايا الاساسية التى تساعد على فهمنا لها ومنها مثلا أن تصرفات المراة ترتبط بادراكها للكيفية التى ينبغي ان تتم لها افعالها وما يتوقعه الاخرون منها وما تتوقعه هى من الاخرين كاستجابات لما يصدر عنها من افعال، فليس من السهل ان تهمل المراة ردود افعال الغير تجاهها ، وان اظهرت غير ذلك وهى اكثر اهتماما من الرجل بهذه الناحية ،ويدل على ذلك ان النساء عندما يصفن انفسهن يستخدمن نعوتا تعبر عن التفاعل مع الاخرين والتعاطف معهم ، فى حين يستخدم الرجال نعوتا تعبر عن تقدير الفردية والاستقلالية ، يتمثل فى ذلك العهد الطويل الذى قضته المراة مسئولة عن جمع شمل الاسرة وتدعيم وجودها في غيبة الرجال فى الصيد اوالحرب وحتى بعد عودتهم للحياة العادية ايضا .

ومن هذه القضايا ايضا ان ادراك المراة لدورها او ادوارها في المجتمع عملية ثقافية ترتبط بالاطر التي يتولى المجتمع تحديدها، وفى ضوء هذه الاطر تقوم المراة بعملية تقييم ومراجعة مستمرة لفكرتها عن ذاتها وعلاقتها مع الاخرين بوجه عام والرجال بوجه خاص فاذا اقتنعت المراة بالاطار الذى يحدددورها كربة بيت مثلا بالدرجة الاولى فانها تجد فى ذلك سندا لها فى ادراكها لذاتها ، على انها تؤدى ما هو متوقع منها بأحسن صورة ممكنة وتعويضا عن الشعور بأن نساء اخريات يتكسبن نتيجة عملهن خارج المنزل ، وفى هذه الحالة سوف تبدو قضية المطالبة بحق التصويت للمراة مسألة تخرج عن حدودهذا الدور الذى اقتنعت به ومن ثم لا تعطيها التأييد المتوقع ، وربما شاركت الرجال في معارضتها ، واذا لم تقتنع المراة بهذا الاطار التقليدى فانها ستواجه موقف تحدى الصورة النمطية العامة للمراة كما يدركها افراد المجتمع ، وسوف تحتاج في هذه

64. Ibid, p. 184.

الحالة الى تدعيم موقفها بالانضمام لغيرها او ضم غيرها اليها ، وسوف تتسع فى هذه الحالة دائرة اهتماماتها وفاعليتها ويكون عليها أن تدفع الثمن الاجتماعي الذى يفرضه تحدى ماهو مقبول اجتماعيا ، وهذا ما لمسناه مثلا فى « قرن من الكفاح » الذى عرضنا لمحات منه ، واذا لم يكن فى مقدور المرأة تحمل هذا الثمن ، وفى نفس الوقت كانت غير قانعة بالاطار التقليدى المحدد لدورها فانها قد تلجأ الى ميكانزمات أخرى تحقق بواسطتها أهدافها تتمثل في اتخاذ بعض الرجال واجهة تنفذ من خلالها الى منابع القوة أو السلطة .

واذا كانت صغار الفتيات يسعدن بالشعور بتقبل الاباء والمعلمين لهن من خلال حرصهن على التزام الصورة النمطية للاناث والمقبولة اجتماعيا ، لان ذلك التقبل يشعرهن بالامان ، فان البعض منهن سوف يواصل عملية المواءمه بين الصفات والتصرفات الشخصية وبين الانماط السائدة التى يحبذها الاخرون ، بينما يمكن للبعض الاخر أن يتجه باهتمامه نحو تغيير الانماط اكثر من اهتمامه بعملية المواءمة وقد يأخذ هذا الاتجاه صورة متطرفة أشبه برد الفعل الحانق تجاه عهد طويل من استبداد الذكور بالاناث فلا تكتفى المتطرفات الثائرات على الاوضاع التقليدية بمعارضة تحكم الرجال فى النساء بل تشمل ثورتهن نفس المحور الذى يدور حوله هذا التحكم اى معنى «الانوثة» ذاتها ، ونقطة انطلاقهن فى ذلك ايمانهن بأن التفرقة بين الذكورة والانوثة مسألة اجتماعية او ثقافية ، وان القول بأنها مسألة طبيعية انما زعم بداه الرجال لصالحهم ، ثم عملوا طوال تاريخ علاقتهم بالنساء على تدعيمه بشتى الاساليب حتى تستمر سيطرتهم التقليدية عليهن .



★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الاعداد القادمة

(1) Goudsblom, Johan ; Sociology in the Balance, A Critical Essay ; Basil Blackwell, 1977.

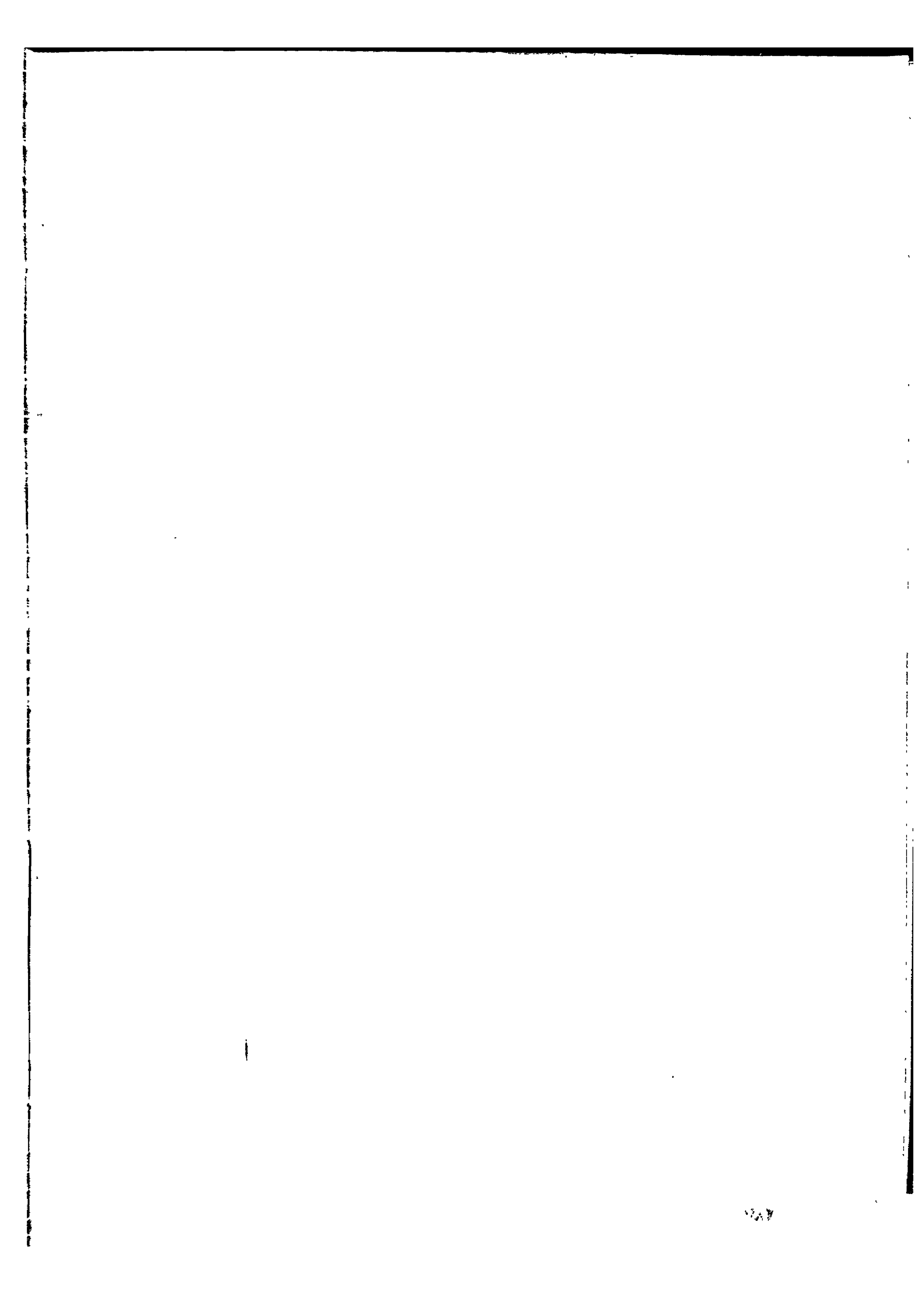
(2) Ikeda, Daisaku ; The Human Revolution ; Weatherhill, 1976.

(3) Noske, Frits ; The Signifier and The Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi, Martinus Nijhoff, The Hague, 1977.

(4) Pearson, Geoffrey ; The Deviant Imagination, Psychiatry, Social Work and Social Change ; Macmillan, 1977.

(5) Toynbee, Arnold ; A Mankind and Mother Earth, A Narrative History of the World ; Oxford University Press, 1976.





العدد التالى من المجلة

العدد الاول ـ المجلد العاشر

ابريل ـ مايو ـ يونيو

قسم خاص عن

الاغتـــراب

بالاضافة الى الابواب الثابتة

الثمن ٢٥٠ فلسًا

الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليمًا
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليمًا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	ليبيا	٣٥	قرشًا
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	مسقط	٤٠٠	بايه
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢,٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسًا	المغرب	٥	دراهم

الاشتراكات :
للاشتراك في المجلة يكتب إلى : الشركة العربية للتوزيع - ص.ب ٤٢٢٨ - بيروت

مطبعة حكومة الكويت